دراسات أدبية
دراسات أدبية
دراسات أدبية

دراسات أدبية

نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي

د. علي يونس



نظرة جديدة
في
موسيقى الشعر العربي

د. علي يونس



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٣

نظرة جديدة
في
موسيقى الشعر العربي

الاخراج الفنى والغلاف :

● الحبيبة حسين

تمهيد

نظرة عامة فى الدراسات السابقة

١ ـ

تكاد الدراسات القديمة فى موسيقى الشعر العربى تنحصر فى داخل الحدود التى رسمها « الخليل » . وقد خالفه « الأخفش » وآخرون مخالفات يسيرة[١] ، وخالفه « الجوهرى »[٢] وحازم بمخالفات كبيرة[٣] ولكن يظل قدامى العروضيين ودارسى الموسيقى الشعرية ـ مع هذا وذاك ـ أتباعا « للخليل » ، ساروا على الطريق الذى رسمه . بل إن كثيرا من أعمال العروضيين التى ظهرت فى عصرنا ما زالت تنحو هذا النحو[٤]

---

(١) الأخفش : كتاب العروض (تحقيق د . سيد البحراوى ـ مراجعة د . محمود مكى) ـ مجلة « فصول » ـ هيئة الكتاب ـ القاهرة ـ مارس ـ ١٩٨٦ .

، محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاستدراك ـ دار الثقافة . الدار البيضاء ـ ١٩٨٣ .

(٢) الجوهرى : عروض الورقة (تحقيق د . صالح جمال بدوى) ـ نادى مكة الثقافى ـ مكة المكرمة ـ ١٩٨٥ م

(٣) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة) ـ دار الكتب الشرقية ـ تونس ـ ١٩٦٦ م .

(٤) على سبيل المثال : محمود مصطفى : أهدى سبيل الى علمى الخليل ، العروض والقافية ـ مكتبة صبيح ـ القاهرة ط ١٦ـ ١٩٧٦ م

، محمد عبد المنعم خفاجى : فن الشعر ، عروض الشعر العربى وقوافيه ـ القاهرة ١٩٤٩

، د . بدير متولى حميد : ميزان الشعر ـ دار المعرفة ـ القاهرة ط ٢ ـ ١٩٧٦ م .

هل نكتفى بالدراسات القديمة ؟

ربما أشبعت هذه الدراسات حاجات عقلية عند القدماء ، ولكنها لا تكفينا نحن أبناء هذا العصر ، ولا تتفق تماما مع أسلوبنا فى التفكير للأسباب الآتية :

١ ــ لأنها لم تتمكن من تحديد العناصر التى تتكون منها الأوزان تحديدا صحيحا . ومن المعروف الآن أن تقسيم أصوات اللغة إلى « متحرك » و « ساكن » لا يقوم على أساس صحيح . وكذلك التوحيد بين الصائت الطويل (حرف المدّ) والصامت غير المتبوع بصائت ، وإطلاق اسم « الساكن » عليهما ، هو أيضا مخالف لما استقر عليه علم الأصوات اللغوية .

٢ ــ ولأنها لم تحاول وضع الوزن فى مكانه بين العناصر الموسيقية الأخرى وعناصر العمل الشعرى عموما ، ولا سيما المعنى .

٣ ــ ولأنها كانت تصف الظواهر العروضية باستقراء الأعمال الشعرية ، ولكن هذا الوصف مشوبا بالحرص على تكوين بناء نظرىّ متسق . وفى سبيل هذا الحرص غضّوا النظرا أحيانا عن الواقع الشعرىّ نفسه ؛ فافترضوا ــ مثلا ــ أوزانا « مثالية » لا وجود لها فى الواقع الشعرى ، وافترضوا أن بعض الأوزان الحقيقية صور مشتقة من هذه الأوزان المثالية . ويتضح ذلك إذا قارنّا مثلا بين صورة « المديد » فى الدائرة ، وصورته فى الشعر . وكذلك الوافر والهزج والرمل والسريع والمنسرح والمجتث وغيرها .

٤ ــ ولأن كثيرا من أحكامها كانت ذاتية تفتقر إلى التبرير الموضوعى ، فاستقبحوا بعض الزحاف واستحسنوا بعضه ، بغضّ النظر عن مدى شيوعه أو ندرته فى الشعر ، ومدى ما لقيه من قبول أو إعراض لدى المتلقين ، وبغضّ النظر ــ كذلك ــ عن أثره التعبيرى .

٥ ــ ولأنها لم تكتفِ بما حصرته من التراكيب الوزنية المسموعة عن العرب ، وبالتقاليد التى أخذوا بها أنفسهم فى شعرهم ، بل جعلت أكثر هذه التراكيب

وما حكمها من تقاليد نهاية المطاف ، شأنها شأن مفردات اللغة ونحوها وصرفها ، فمنعوا الشعراء من الخروج عليها[1] .

ويلاحظ أن بعض هذه السمات يناقض البعض الآخر ، فقد اتخذوا الشعر القديم نموذجا يستخرجون منه القواعد والمعايير ، ولكنهم فى الوقت نفسه ينكرون من هذا الشعر ما لا يتفق مع أذواقهم . وهم « يحرّمون » على الشعراء أن يخرجوا على تقاليد القدماء ، ولكنهم ــ إن صح ماروى عنهم ــ ابتدعوا أوزانا لم يعرفها العرب قبلهم ، كالمضارع والمقتضب[2] .

وينبغى الاعتراف بأن هذه السمات لا تشمل كل آراء العروضيين القدماء ومن تبعهم من المحدثين ، بل نجد بعض الاستثناءات متناثرة هنا وهناك . ولعلّ كتاب

---

(١) يفهم من قول « ابن عبد ربه » أن « الخليل » أجاز النظم على غير الأوزان التى جاءت عن العرب ، وأن « ابن عبد ربه » يخالفه فى ذلك . قال « ابن عبد ربه » بعد أن تناول الدوائر وبحورها :

هذا الذى جرّبه المجرّبُ	من كل ما قالت عليه العربُ
فكل شىء لم تقل عليه	فإننا لم نلتفت إليه
وانه لو جاز فى الأبياتِ	خلافها لجاز فى اللغاتِ
وقد أجاز ذلك الخليلُ	ولا أقول فيه ما يقولُ
لأنه ناقض فى معناهُ	والسيف قد ينبو وفيه ماهُ
إذ جعل القول القديم أصله	ثم أجاز ذا وليس مثلهُ

(ابن عبد ربه : العقد الفريد « شرحه وضبطه وصححه : أحمد أمين ــ أحمد الزين ــ إبراهيم الإبيارى » ــ لجنة التأليف والترجمة ــ القاهرة ١٩٤٦ ــ جـ ٥ ــ ص ٤٤ ، ٤٤٢ .

وإن صح ما رواه « ابن عبد ربّه » عن « الخليل » فهذا لا ينفى أن العروضيين بوجه عام وقفوا غير هذا الموقف . وها هو ذا « ابن عبد ربّه » ــ يجعل الخروج على الأوزان القديمة نظيرا للخروج على اللغة نفسها .

(٢) السيوطى : المزهر فى علوم اللغة وأنواعها ــ دار إحياء الكتب العربية ــ القاهرة ــ بدون تاريخ ــ جـ ٢ ــ ص ٤٠

، الدمنهورى : الحاشية الكبرى على متن الكافى ــ دار احياء الكتب العربية القاهرة ــ بدون تاريخ ــ ص ٦٣ ــ ٦٤ .

« حازم » أوضح مثال على ذلك . ولكن السمات التى ذكرتها هى الغالبة على أفكار « العروضيين الخليليين » قديما وحديثا[1] .

ـ ٢

فى العصر الحديث ظهرت محاولات « لإعادة النظر » فى عروض الشعر العربى ، يهدف بعضها إلى التيسير والتبسيط ، ويهدف بعضها إلى مزيد من التعمق والتوسع فى دراسة موسيقى الشعر خارج الحدود التى اقتصر عليها العروض التقليدى . والهدف فى بعض هذه المحاولات غير واضح ، بل إن بعضها ما زال تقليديا فى جوهره ، وإن كان ظاهره التجديد .

وفيما يلى عرض لأبرز هذه المحاولات :

(أ) اتجه عدد من الدارسين إلى تيسير قواعد الخليل ، بتقليل عدد المصطلحات ، والتخفف مما لم يجدوا له فائدة تعليمية ، كالدوائر ، وترك الظواهر الشاذة ، كالخرم والخزم .

ومن هؤلاء : الدكتور « إبراهيم أنيس » ، والدكتور « صفاء خلوصى » و « جلال الحنفى » ، والدكتور « رجاء عيد » ، والدكتور « عبد الهادى الفضلى »[2] وغيرهم .

ويلاحظ أنهم لم يتفقوا على وسائل التيسير ، فالدكتور « خلوصى » مثلا يتمسك بدوائر الخليل ، فى حين يرى غيره التخلص منها[3] .

---

(١) مآخذ المحدثين على عروض الخليل تشيع تتردد فى كثير مما كتبوا ، ومن ذلك على سبيل المثال :

ـ د . ابراهيم أنيس موسيقى الشعر العربى ـ مكتبة الأنجلو القاهرة ـ ط ٤ ـ ٩٧٢ م .

، د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ـ در المعرفة ـ القاهرة ـ ٩٦٨ م

، محمد العياشى : نظرية إيقاع الشعر العربى ـ المطبعة العصرية تونس ـ ١٩٧٨ م .

A bdel - Malek, Zaki N.,Towards a New Theory of Arabic prosody.

مجلة « اللسان العربى » الرباط ـ مجلد ١٦ ـ حـ ١ ـ ١٩٧٨ م

، مجلد ١٨ ـ جـ ١ ـ ١٩٨٠ م ، ١٩ ـ جـ ١ ـ ١٩٨٢ م

، د . سيد البحراوى : نحو علم عروض عربى معاصر ـ مجلة « إبداع » ـ القاهرة ـ أكتوبر ـ ١٩٨٧ م .

(٢ ، ٣) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . ص ٥٩ وما بعدها

، د . صفاء خلوصى : فن التقطيع الشعرى الشعرى والقافية ـ

(ب) وللدكتور « محمد طارق الكاتب » محاولة تتجه إلى التيسير وإلى تهيئة المادة العروضية حتى يمكن معالجتها باستعمال الحاسب الآلى . ولكن هذه المحاولة تنهج نهجا مخالفا للأعمال السابقة .

« يترجم » د . « الكاتب » الحركات والسكنات إلى أرقام ، فيجعل المتحرّك « صفر » والساكن « ١ » ، وعن طريق الأرقام يمكن معرفة التفعلية والبحر . وقد استعمل طريقة حسابية تجعل للتفعلية قيمة عددية واحدة سواء أكانت سالمة أم مزاحفة . فالتفعيلة (مستفعلن) مثلا تتحول إلى الأرقام (١٠-١٠-١٠٠) وهذه تتحول إلى (٢ ــ ٢ ــ ٤)[1] .

فإذا تحولت بالخبن إلى (متفعلن) حذف الرقم الدال على الساكن الأول ، فتصبح الأرقام الدالة على التفعيلة المزاحفة (٠ ١٠٠ ١٠٠) أى (١٠٠ ــ ١٠٠) ، وهذه تتحول إلى (٤ ــ ٤) . وهكذا نجد أن حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة السالمة هو حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة نفسها بعد مزاحفتها .

ولكن هذه العملية الحسابية لا تطّرد على الوتيرة نفسها ، فالأمر يختلف حين يكون الزحاف فى آخر التفعيلة ، فمثلا « فعولن مفاعيلن » فى الطويل تمثّل بالأعداد على هذا النحو :

	فعولن			مفاعيلن	
	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠
أى	٤	٢	٤	٢	٢

= مطابع دار الكتب ــ بيروت ــ ط ٤ ــ ١٩٧٤ ــ ص ٤٦٠ وما بعدها .

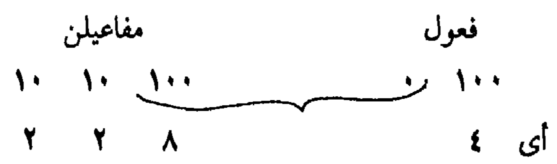
، جلال الحنفى : العروض ، تهذيبه وإعادة تدوينه ــ مطبعة العانى بغداد ــ ١٩٧٨ .

، د . رجاء عيد : دراسة موسيقى الشعر ــ الناشر والمكان غير مذكورين ــ ١٩٧٩ ــ القسم الأخير وهو بعنوان : العروض والقافية ــ ص ١٠٥ وما بعدها .

، د . عبد الهادى الفضلى : فى علم العروض ، نقد واقتراح ــ نادى الطائف الأدبى ــ الطائف ــ ١٣٩٩ هـ .

(١) تبعا لجداول أوردها المؤلف ، تضع لكل رقم ثنائى مقابلا من الأرقام العشرية .
(د . محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية ــ مطبعة مصلحة الموانى العراقية ــ البصرة ــ ط ١ ــ ١٩٧١ م ــ ص ٢٧ ، ٤٦) .

وعندما تقبض « فعولن » تتحول إلى « فعول » ، فتكون التفعيلتان والأرقام كما يلى :



أى أنه اضطر إلى إضافة الصفر فى آخر التفعيلة الأولى إلى المائة فى أول التفعيلة الثانية ، وإلى معاملة التفعيلتين كأنهما تفعيلة واحدة ، حتى تظلّ عملياته الحسابية صحيحة . (العلامة الدالّة على ضم الصفر إلى المائة من عندى) .

ومن ناحية أخرى ظنّ د . « الكاتب » أن بعض الزحافات تأتى دائما فى الحشو ، أى أنها لا تكون فى العروض ولا فى الضرب . وهذا غير صحيح ، فالقبض مثلا يأتى فى عروض « المتقارب » ، والكف يقع فى عروض « الهزج » ، والمؤلف لم يضع ذلك فى حسابه ، فلم يدلنا على طريقة حساب التفاعيل فى هذه الحالة .

ومن ناحية ثالثة نجد زحافات لا تخضع لهذه الطريقة ، وهى الزحافات التى تصيب حرفا متحركا بالتسكين أو الحذف (الإضمار والعصب والوقص والعقل) .

أى أن حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة السالمة لا يساوى حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة المزاحفة فى كل الحالات[1] .

والدكتور « أحمد مستجير » له محاولة تشبه من بعض الوجوه محاولة د . « الكاتب » ، فهى أيضا تهدف إلى تيسير العروض وتطويعه للحاسب الآلى ، وتعتمد على الأرقام . يفترض د . « مستجير » أن كل حرف متحرّك غير متبوع بساكن (مقطع قصير) هو فى الأصل سبب خفيف حذف ساكنه ، ويضع لكل سبب حذف ساكنه رقما يدلّ عليه . فمثلا ، التفعيلة « مستفعلن » بها سبب خفيف حذف ساكنه ، هذا السبب هو الثالث بين أسباب التفعيلة ، فإذا كان الشطر مكونا من (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ، كانت الأسباب التى حذفت حروفها الساكنة هى

---

(١) د . الكاتب ـــ السابق ص ٥٥ ، ٥٦ .

الثالث والسابع والحادى عشر بين أسباب الشطر ، فتكون الأرقام الدالة على هذا الوزن هى (٣ ــ ٧ ــ ١١) وهكذا (١) .

وهى طريقة سهلة حقا ، لولا أنها لا يمكن أن تطبّق على «الكامل» أو «الوافر» . وقد اضطر « د . مستجير» إلى أن يَعُدهما صورتين مشتقتين من «الرجز» و« الهزج » . وثمة صعوبة أخرى هى أن الزحاف قد يؤدى إلى زيادة رقم بين الأرقام الدالة على الوزن . فإذا كانت الأرقام هى (٢ ــ ٥ ــ ٧ ــ ١٠) لم نجد فى القائمة التى وضعها د . « مستجير» بحرا دليله هذه الأرقام . وهنا نبحث عن بحر دليله (٢ ــ ٥ ــ ٧) أو (٢ ــ ٥ ــ ١٠) أو (٥ ــ ٧ ــ ١٠) أو (٢ ــ ٧ ــ ١٠) ، وسنجد أن المجموعة الأخيرة من الأرقام هى وحدها التى تدل على أحد البحور وهو الخفيف .

ومعنى ذلك لك أن الرقم (٥) يدل على ساكن حذف نتيجة للزحاف (٢) فإذا كثرت الزحافات كثرت الصعوبات (٣) .

هل نجحت هاتان المحاولتان أو إحداهما فى تيسير العروض ؟

مهما تكن الإجابة فاتباع مثل هاتين الطريقتين ــ فيما أرى ــ لا يساعد الدارس المبتدىء على تنمية إحساسه بموسيقى الشعر وتذوقه إياها واستماعه بها

واللجوء إلى الأساليب الحسابية والآلية قد يكون مفيدا لمن يتصدّون لدراسة الشعر العربى دون قدرة على الإحساس بموسيقاه ، وبخاصة غير المتكلّمين بالعربية. أما القادرون على الإحساس بهذه الموسيقى فلا حاجة بهم إلى هذه الأساليب ، فما زال الاعتماد على الأذن الحساسة المحبة المدرّبة أفضلَ الطرق وأيسرها فى الوقت نفسه .

---

(١) أحمد مستجير : فى بحور الشعر ــ الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربى مكتبة غريب ــ القاهرة ــ بدون تاريخ .

(٢) د . مستجير : السابق ص ٦٥ .

(٣) أجرى د . مستجير تعديلات على هذه الطريقة فى كتاب آخر . ولكنها ليست بالتعديلات الجوهرية . ويقال عن هذا الكتاب ما قيل عن سابقه من ملاحظات .
(د . أحمد مستجير : مدخل رياضى إلى عروض الشعر العربى ــ المكتب الدولى للتصوير العلمى ــ القاهرة ــ ط ١ ــ ١٩٨٧ م)

(جـ) قام « عبد الصاحب مختار » بمحاولة أخرى لم أتمكن من الوقوف على تفصيلاتها ، لأنها ـ فيما أعلم ـ لم تنشر كاملة إلى الآن ، وإنما نشر لها بعض التلخيصات[1] .

تقوم المحاولة على افتراض أن عناصر الألحان (الأوزان) هى النقرات (دَنْ دَنْ دَنْ دَنْ) ، ومن هذه العناصر تتكون سبع تفاعيل هى (مفاعيلن ـ فاعلاتن ـ مستفعلن ـ مفعولاتُ ـ فعولن ـ فاعلن ـ مفعولن ـ مفعولُ) ، أما التفاعيل الأربع الأولى فتتكون كل منها بحذف أحد السواكن ، وأما التفاعل الثلاث الأخيرة فبحذف ساكن ونقرة. ثم يرتب « عبد الصاحب » الوحدات فى دائرة يقول إنها تشمل كل الأوزان العربية ، بل تشمل كذلك كلّ الصور المختلفة للأعاريض والأضاريب . . الخ .

ولا أدرى هل كان التيسير هدفا من أهداف الدائرة أم لا. ولكن هذه الدائرة لا تؤدى إلى تيسير ، فلن نستطيع أن نتتبع العلامات الدالة على بحر من البحور فى الدائرة إلا إذا كنا نعرف مكونات هذا البحر ، لأنها تشير إلى أوله ولا تشير إلى آخره .

ومن الواضح أن هذه المحاولة تحذو حذو العروض التقليدى فى تطويع الواقع للنظرية ؛ فهى مثلا لا تعترف باستقلال تفعيلتين أساسيتين هما متفاعلن ومفاعلتن ، وتدرجهما فى إطارى مستفعلن ومفاعيلن ، وتجعل بين التفاعيل السبع واحدة مهملة هى « مفعول» ، كما أن الدائرة تشمل الأوزان المهملة كدوائر الخليل .

ويبدو أن لصاحبها أهدافا تتجاوز حدود العروض والشعر . يقول « عبد الصاحب » : (إن هذه الدائرة تصلح لأن تكون أساسا لقوانين اللغة والموسيقى

---

(١) أحمد كشك : محاولات للتجديد فى ايقاع الشعر ـ مطبعة المدينة ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٥ ـ ص ١٣ وما بعدها. وقد وجدت فى نادى مكة الثقافى أوراقا تفضّل أحد الإخوة المسئولين بالنادى وسلّمنى صورة منها . وتتضمن هذه الأوراق تلخصين للنظرية منسوبين « لعبد الصاحب » ، أحدهما يحمل اسم مجلة « الباحث » دون ذكر لتاريخ العدد ، والآخر لا يتضمن إشارة لمصدره . ولم يستطيع المسئول بالنادى أن يدلّنى على المصدر
وقد تضامنت هذه الأوراق مع العرض الذى قدّمه « د . كشك » فى صنع الصورة التى تكونت عندى ، حتى ينشر العمل كاملا .

والغناء ونبض الانسان مما لا يدخل فى اختصاصاتى)[1] .

وشبيه بمحاولة « عبد الصاحب » ضم الدوائر فى دائرة ، محاولة د . « إبراهيم أنيس » أن يجعل « فاعلاتن » أصلا لكل التفاعيل مع زحافاتها المشهورة وعللها ، وذلك بإجراء تغيير أو اكثر من التغييرات الآتية عند تحويل فاعلاتن إلى غيرها : التقصير ــ الحذف ــ التأخير ــ التقديم ــ الإلحاق ــ السبق[2] .

ولا جديد يضاف إلى عا م العروض بهذه المحاولة ، فهى تشبه القول إن رقم ٥ أو ٨ أو غيرهما هو أصل الأعداد كلّها ، لأنه بالجمع أو بالطرح أو الضرب أو القسمة يمكن أن يتحول إلى أىّ عدد آخر . ولا تفسير لفكرة د . « أنيس » هذه إلا بأنّه كان يقصد الردّ على محاولة « عبد الصاحب » . وقد أشار إلى شىء قريب من هذا فى مقدمة مقاله .

(د) واتجه بعض الدراسات إلى البحث فى أسس الأوزان العربية وطبيعتها ، وقد بدأ المستشرقون هذه المحاولات ، فحللوا الأوزان العربية فى ضوء مفهوم المقطع[3] . وتابعهم فى ذلك بعض الدارسين العرب مثل :

د . « إبراهيم أنيس »[4] ود . « عبد الله الطيب »[5] د . « شكرى عياد »[6] و« محمد العيّاشى »[7] و « زكى ن . عبد الملك »[8] .

---

(١) د . كشك : محاولات للتجديد ــ ص ٢٠ .

(٢) د . إبراهيم أنيس : فاعلاتن ــ مجلة (الشعر) ــ تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتليفزيون ــ القاهرة ــ يناير سنة ١٩٧٧ م .

(٣) Wright, William, A Grammar of The Arabic Language, The University Press, Cambridge, 1967, 4th. Part, P. 361.

(٤) د . أنيس ــ موسيقى الشعر .

(٥) د . عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ــ دار الفكر ــ بيروت ــ ط ٢ ــ ١٩٧٠ م .

(٦) د . عياد ـ موسيقى الشعر العربى .

(٧) العياشى ــ نظرية إيقاع الشعر العربى .

(٨) Abdel - Malek, Towards a New Theory

وحاول بعضهم أن يفرض على الأوزان العربية التفاعيل المصطلح عليها في بعض اللغات الأوربية[1] . وأقحم بعضهم على الشعر العربي ما لا يتفق وطبيعة اللغة العربية ، إذ جعل للنبر في الأوزان وظيفة أساسية ، كما فعل « فايل »[2] و تابع هذا الاتجاه بعض العرب ، على تفاوت بينهم في تقدير وظيفة النبر .

ومن هؤلاء :

د . « محمد مندور »[3] ود. « محمد النويهي »[4] ود. « عوني عبد الرؤوف »[5] ود . « كمال أبو ديب »[6] . أمّاد . « ابراهيم أنيس » فقد أراد أن يجعل لنغمة المقطع وظيفة أساسية في الأوزان العربية[7] .

هـ ــ وأراد « جويار »أن يقحم على الأوزان العربية بعض نظم الموسيقى (بالمعنى العام) ، فقسم كل وزن إلى مقادير (مازورات) متساوية الزمن ، وافترض سكنات لكل منها قيمة زمنية . . . الخ[8] .

وتشبه محاولة « جويار » إلى حد ما محاولة « محمد العياشي » ، فقد حاول كذلك أن يفرض على الأوزان العربية بعض مبادىء الموسيقى (بالمعنى العام) ، فحلل الأوزان إلى عناصر ثقيلة « ◌ » وعناصر خفيفة « ◌ » ، وغير ذلك . وقد كان

---

(١) Wright, Loc. cit. وقد أدّى ذلك إلى كثير من التعسف ؛ من ذلك على سبيل المثال أن تعدّ التفعيلة المزاحفة النادرة هي الأصل ، مثل « مفاعلن »في حشو الطويل .
، د . عيّاد : موسيقى الشعر العربي ص ٦٢ وما بعدها .

2- Weil, in Encyclopedia of Islam, Londo, 1960, Arud.

(٣) د . محمد مندور : الشعر العربي ــ غناؤه ، وزنه ــ مجلة كلية الآداب ــ جامعة فاروق الأول ــ الاسكندرية ــ مجلدا ــ سنة ١٩٤٣ م .
، د . محمد مندور : في الميزان الجديد ــ نهضة مصر ــ القاهرة ــ ط ٣ ــ بدون تاريخ ــ ص ٢٥٦ وما بعدها .

(٤) د . محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ــ مكتبة الخانجي ودار الفكر ــ القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٩٧١ م .

(٥) د . عوني عبد الرؤوف :بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ـ القاهرة ١٩٧٦ م .

(٦) د . كمال أبو ديب : في البنية الايقاعية للشعر العربي ــ دار العلم للملايين ـ ١٩٧٤ م .

(٧) د . ابراهيم أنيس : عناصر الموسيقى في الشعر العربي ــ مجلة الشعر ــ القاهرة ــ أبريل ١٩٧٦ م .

(٨) د . عياد : موسيقى الشعر العربي ــ ص ٦٨ وما بعدها ، عبد المحسن عبده أبو عالية :العروض العربي بعد الخليل ــ مجلة « الشعر » دار مجلة الإذاعة والتليفزيون ــ القاهرة ــ يناير ــ ١٩٨٠ م .

وفيًا لتصور مسبق أكثر من وفائه لواقع الشعر ، حتى إن كثيرا من الأوزان التى مارسها الشعراء قرونا كثيرة ، وما زالوا ، هى فى نظره « تحريف » لأوزان أصلية يرى أنها كانت قائمة فى الشعر الجاهلى . بل يرى أن كل الناس يخطئون فى أداء الإيقاع الشعرى . ولكن كتاب « العياشى » لا يخلو من محاولة لتصحيح بعض مفاهيم العروض التقليدى[1] .

و ـ أما « زكى ن . عبد الملك » فقد اتبع منهجا منظما فى دراسته :
Towards a New Theory of Arabic Prosody ، وحاول بهذا المنهج أن يصل إلى المبادىء التى تحكم العلاقات بين التفاعل ، وأن يفسر بعض الظواهر العروضية ، مثل الزحاف والعلل ، وشيوع بعض الأوزان وندرة بعضها ، وإيثار التفاعيل الكبير (السباعية) على التفاعيل الصغر (الخماسية) فى تكوين الأوزان ، وإهمال بعض التكوينات الممكنة واستعمال بعضها الآخر[2] .

ولكن دراسته جاءت موازية لعمل « الخليل » حين افترض صيغا أصلية اشتقت منها التفاعيل (فاعولاتن ـ فاعولن) ، وحين تركزت نظريته فى الأوزان الوافية دون المجزوءات والمشطورات والمنهوكات ، (بعض هذه لا يتفق مع بعض المبادىء التى توصل إليها ، كمبدأ المعاودة أو الترديد الذى جعله أساسا للعلاقات بين التفاعيل) ، وحين عدّ بعض الأوزان (المنسرح) صورة مشتقة من وزن آخر (مستفعلن فاعلن مستفعلن) ، لأن الوزن الأول لم يتسق مع نظريته .

وبعض النتائج التى انتهى إليها الباحث يحتاج إلى مناقشة ، كنظريته فى الزحاف والعلل .

ى ـ أما كتابا « د . أنيس » و د . « عياد » فهما دراستان رائدتان . والمنهج الذى تنهجه كل منهما أقرب إلى التفكير العلمى . والمجال الذى خاضته الدراستان أوسع من المجال الذى جال فيه عروض الخليل ، فهما بحق تحاولان دراسة « موسيقى الشعر » لا « عروضه » فحسب

---

(١) محمد العياشى : السابق .

(٢) Zaki N. Abdel - Malek, Towards a New Theory

وليس هذان العملان وحدهما ، فهناك أفكار تومض هنا وهناك ، تضيف إلى عروض الخيل إضافات قيمة .

— ٣

بعد كل ما تقدم ما زال فى الحقل متسع لمزيد من الجهد ، وما زال الطريق بحاجة إلى حث الخطا . وهذا البحث يحاول أن يخطو خطوة أو خطوات على الطريق الطويل الذى فتحه ومهده رواد كبار . ومن نافلة القول أن خطوة أو خطوات لا يمكن أن تكون نهاية المسيرة .

●●

الفصـــل الأول

الأســـس

١ ـ

كثير ممن كتبوا عن الوزن فى العربية يجعلون الإيقاع مرادفا للوزن ، أو يجعلون الوزن صورة من صور الإيقاع(١) . وكذلك فى الإنجليزية يقرنون بين الوزن Metre والإيقاع Rhythm (٢) .

ويمكن تعريف الإيقاع بأنه (تتابع منتظم لمجموعة من العناصر) . وهذه العناصر قد تكون أصواتا ، مثل دقات الساعة ، وقد تكون حركات مثل نبضات

---

(١) على سبيل المثال :

عبد الله العياشى : نظرية إيقاع الشعر العربى .

، د . أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى .

، د . أحمد كشك : محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر .

(٢) على سبيل المثال :

-- Reaves, James, Understanding Poetry,
Pan Books, London and Sydney, third Print, 1975, P. 127.

-- Scholes, Robert, Elements of Poety, poetry University Press, London, Toronto, Fifth Printing, 1977, P. 60.

-- Drable, Margret, (Editor), The Oxford Companion to English Literature, Oxford University Press, Fifth Edition, 1985, Metre .

القلب . وفى الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص) ، أو أصوات (الموسيقى) ، أو ألفاظ (الشعر) .

والفنون « الزمانية » هى التى توصف عادةً بأنها إيقاعية . ومع ذلك قد توصف الفنون التشكيلية أحيانا بهذه الصفة[1] . ولعل المقصود بها عندئذ نوع من التناظر بين الأجزاء .

وقد يفهم من ربط الوزن بالإيقاع أن الوزن يجب أن يكون دائما مثل دقات الساعة وما شابهها . ولذلك يجب التمييز بين نوعين من الإيقاع ؛ النوع الأول يتمثل فى دقات الساعة ، وحركات البندول ، والأصوات أو الحركات التى تصدرها بعض الآلات كأصوات عجلات القطار . ويتمثل أيضا فى بعض الظواهر الطبيعية كحركات التنفس ونبضات القلب . وكذلك فى أنواع من الفنون ؛ فهو يظهر مثلا فى فنون الجماعات التى لم تمضي شوطا طويلا فى طريق الحضارة ، كالرقص ودقات الطبول .

والنوع الثانى يتمثل فى أنواع من الفنون أكثر تركيبا من الأنواع الأخرى ، كالموسيقى الحديثة والشعر فى مستوياته الراقية . وبين النوعين فروق :

(ا) فالعلاقة بين العناصر فى النوع الأول ظاهرة بسيطة يسهل قياسها . أما فى النوع الثانى فهى أخفى وأكثر تركيبا .

(ب) والعلاقات فى النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة . ولهذا لا يتفاوت الناس فى إدراكها ، وإن تفاوتوا فى الثقافة أو العمر أو غير ذلك . بل إن من صور هذا الإيقاع ما يدركه بعض الحيوان وينفعل به ويحاكيه .

أما العلاقات فى النوع الثانى فهى عقلية حسّية ، ولا تكفى الحواس لإدراكها ، بل تحتاج كذلك إلى الفكر . ولذلك يتفاوت الناس فى فهمها وتذوقها وتقديرها . ولابد أن تتوافر فى متلقيها درجة من النضج العقلى والثقافى .

---

(١) د . أحمد حافظ رشدان ، د . فتح الباب عبد الحليم : التصميم ـ مطبعة مخيمر ـ القاهرة ـ بدون تاريخ . (المقدمة بتاريخ ١٩٧٠ م) ـ ص ٨٢ وما بعدها .

، جيروم ستولنيتز . النقد الفنى ـ دراسة جمالية وفلسفية (ترجمة د . فؤاد زكريا) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٨١ ـ ص ٣٠١ .

(جـ) والعلاقات بين العناصر فى النوع الأول تنتظم انتظاما تاما أو شبه تام ، أما فى النوع الثانى فتجمع بوضوح بين النسق والخروج على النسق .

والنوع الأول من الإيقاع يغلب على الفن كلما كان « تجريديا » ، وكلما غلب على أثره ان يكون استمتاعيا حسّيا ، مثل الزخارف الهندسية والعمارة فى طرزها التقليدية ، والغناء الفلكورى ، كأغانى الأطفال ، وأغانى العمل ، وأغانى الأفراح . أما إذا غلب على أثر الفن أن يكون عقليا أو « عاطفيا » فهو أقرب إلى النوع الثانى من الإيقاع . وكأن العمل الفنى إذا أراد التعبير عن الحياة اتجه إلى محاكاة بعض صفاتها . وحياة الإنسان ــ إذا تجاوزنا الجانب البيولوجى ــ خضمّ مضطرب ، لا يخضع لإيقاع من النوع الأول . وكأن المتلقى يرضى بأن يتخلى عن قدر كبير أو صغير من المتعة الجمالية الحسية لقاء ما يجده ، فى العمل الفنى من المعنى ومن التعبير . ولهذا ينصرف المتلقى العادى عن العمل الفنى إذا وجده مفتقرا إلى عوامل الإمتاع الحسّى ، مفتقرا فى الوقت نفسه إلى المعنى والتعبير . وهذا ما حدث لبعض أعمال التصوير الفنّى مثلا .

إذا عرفنا النوع الأول من الإيقاع بأنه (تتابع منتظم لمجموعة من العناصر) أو (تناظر بين الأجزاء) ، فكيف نعرّف النوع الثانى ؟

لابد أن نجد صعوبة فى ذلك ، لأن العلاقات بين العناصر فى هذه الحالة ليست من البساطة والوضوح بحيث يمكن وصفها بسهولة ، وإن كنّا نشعر بها . ويمكننا أن نقول إن الإيقاع فى الحالة الثانية هو تأليف بين مجموعة من العناصر ، يجمع بين النسق والخروج على النسق ، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات فهى كذلك خالية من الإيقاع ؛ فالأصوات التى نسمعها فى شارع مزدحم لا تكوّن إيقاعا ، ولا يعُدّها السامع إلا ضجيجا ، فليس فيهاأى قدر من النسق ، ولا علاقة تجمع بينها .

فإذا كان تتابع العناصر فى الحالة الأولى يشبه الخط الهندسى ، فتتابع العناصر فى النوع الثانى شبيه بخط تتخلله بعض التعريجات غير المنتظمة ، ولكنه فى جملته يتخذ اتجاها ، أو يحتفظ بشكل ما .

وإذا استثنينا المنظومات البسيطة ، كأغانى الأطفال ، قلنا إن أوزان الشعر

تندرج فى النوع الثانى من الإيقاع . بل ذهب بعض الدارسين إلى أن الوزن ليس صيغة معيارية ، وانما هو مجرد اصطلاح بين أبناء اللغة ، كغيره من ظواهرها ، فلا يحسّ بالوزن الإنجليزى إلا من تعلم الإنجليزية[1].

٢/١

ما العناصر التى تتركب منها الوحدات العروضية ؟

ينبغى ألا نتمسك بمصطلحَىْ المتحرك والساكن اللذين استعملهما القدماء ؛ أما المتحرك فهو صوت صامت متبوع بصائت قصير ، مثل حرف الجر « لِ » وحرف الاستفهام « أ » ، فهو إذن مرادف لمصطلح « المقطع القصير » . وأما مصطلح « الساكن » فله معنيان ؛ المعنى الأول : الصائت الطويل ، مثل الألف فى حرف النفى « ما » ، والمعنى الثانى : الصوت الصامت غير المتبوع بصائت ، مثل اللام فى حرف الاستفهام « هَلْ » . والمعنيان مختلفان تمام الاختلاف ، فشتان بين الصائت والصامت . فما الذى أوهم القدماء أنهما شىء واحد ؟ يبدو أن ذلك راجع إلى أن كليهما لا « يحمل » حركة (ضمة أو فتحة أو كسرة) فى صورته المكتوبة ، لأن كليهما لا يتبعه صائت ، فتوهموا أن الحرف الذى لا يحمل « حركة » هو بالضرورة « ساكن »[2] .

ويبدو سوء الفهم الناتج عن استعمال هذين المصطلحين (الساكن والمتحرك) إذا تأملنا تحليلهم لكلمة مثل (سَمَا) ، فهم يقسمونها إلى حرف متحرك هو (سَ) ، وحرف متحرك آخر هو (مَ) ، وحرف ساكن هو ألف المدّ . وكأنهم تصوروا فتحة بين الميم وألف المدّ . وهذا أيضا خلط بين المستوى الكتابى والمستوى الصوتى للغة ،

---

(١) Chatman, Seymour : The Component of English
in: Donald C. Freeman:
Linguistics and Literary Style, Holt, Rinchart and Winston, Inc. New York, 1970, P 312 .

(٢) د . رمضان عبد التواب : فصول فى فقة العربية ـ مكتبة الخانجى بالقاهرة ودار الرفاعى بالرياض ـ ط القاهرة ـ ١٩٨٣ م ـ ص ٤٠٨ وما بعدها .

فقد أوهمهم استقلال الفتحة عن الألف كتابة أن ثمة فتحة مستقلة عن الألف صوتيا .

واستعمال مصطلحى الساكن والمتحرك قد يؤدى إلى الإخفاق فى تفسير بعض الظواهر العروضية ؛ فمن قواعد الزحاف أن لا يحذف الساكن الأخير من « مفاعَلَتُن » إلا إذا سكن الحرف الخامس المتحرك (لَ) . أى أن « مفاعَلَتن » لا تتحول إلى « مفاعَلَتُ » ، ويمكن أن تتحول إلى « مفاعيلُ » طبقا لقواعد الزحاف . فكيف نفسّر ذلك ؟[1] .

إذا أخذنا بمفهوم المتحرك والساكن قلنا إن « مفاعَلَتُ » تتضمن ثلاثة متحركات متتالية هى : (عَ ــ لَ ــ تُ) ، وأن الهدف من تسكين اللام عند حذف النون هو التخلص من توالى هذه المتحركات الثلاثة . ولكن هذا التفسير يصطدم بظاهرة أخرى هى توالى متحركات ثلاثة فى كثير من التفاعيل مثل (متفاعلن ــ مفاعلتن ــ فعلاتن ــ مستعلن) ، وهى حسب مفهوم المتحرك والساكن تشبه « مفاعَلَتُ » من هذه الناحية .

فاذا أخذنا بمفهوم المقطع لم نجد فى الأمر مشكلة ، فتقاليد الشعر العربى تنفر من توالى ثلاثة قصيرة أو أكثر فى تفعيلة ، إلا تفعلية « مُتَعِلُن » التى تتوالى فيها ثلاثة مقاطع ، وهى ترد فى « الرجز » لأن له وضعا خاصا يميزه عن سائر البحور[2] . وزعم العروضيون أنها ترد كذلك فى البسيط والسريع والمنسرح ، ولكن الشواهد

---

(١) فى كتاب « العروض » المنسوب للأخفش : (ولم يسقطوا نون « مفاعلتن » لأن فيها ثلاثة أحرف وبعدها حرفان متحركان ، فتجتمع خمس متحركات) ص ١٥٠ .

ولكنّ هذا القول لا يصدق على مفاعَلَتُنْ إذا كانت عروضا فى مجزوء الوافر (مفاعلتن مفاعلتن ــ مفاعلتن مفاعلتن) ففى هذا الموضع لا يؤدّى حذف النون إلاّ إلى توالى ثلاثة متحركات .

(٢) على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٥ م ص ١٢٤ وما بعدها .

التى يوردونها تبدو مفتعلة أو شاذة ، مثل هذا البيت الذى يتردّد فى كثير من كتبهم

وزعـمـوا أنهم لقيهـم رجـل فأخذوا ما له وضربوا عنقه [1] .

ولهذا قُبلت « مفاعلتن » وما شابهها ، إذ لا يتوالى فيها ثلاثة قصار

فالأفضل أن نستبدل بمصطلحى المتحرك والساكن مصطلح علم الأصوات اللغويّة ، فنجعل وحدات التراكيب الوزنية الأصوات Sounds ، ثم المقاطع . والمقطع ليس مجرد افتراض نظرى ، بل ظاهرة صوتية لها أساس عضوى . فمن تعريفات المقطع أنه ملفوظ Utterance يصدر خلال حدوث نبضة صدرية واحدة ، أى خلال حدوث ضغطة من العضلات الباطنية فى أثناء إخراج الزفير من الرئتين .

وعلى ذلك يكون المقطع هو أصغر « كميّة » صوتية يمكن إصدارها خلال نبضة صدرية واحدة [2] .

وللمقطع فى اللغة العربية حدود واضحة بحيث يمكن تقسيم الكلمة إلى مقاطع دون أدنى لبس ، فالمقطع لا يبدأ بصائت ، ولا يحتوى على صامتين متتاليين إلا فى نهاية كلمة عند الوقف .

---

(١) الصاحب بن عباد : الإقناع فى العروض وتخريج القوافى (تحقيق محمد حسن آل ياسين) منشورات المكتبة العلمية ــ بغداد ط ١ ــ ١٩٦٠ م ــ ص ٢٠ .
، الجوهرى : عروض الورقة ــ ص ٦٤ .
، ابن القطاع : البارع فى علم العروض (تحقيق د . احمد محمد عبد الدايم) ــ المكتبة الفيصلية ــ مكة المكرمة ــ ١٩٨٥ م ــ ص ١١٥
، الزمخشرى : القسطاس فى علم العروض (تحقيق د . فخر الدّين قباوة) ــ المكتبة العربية ــ حلب ــ ط ١ ــ ١٩٧٧ م ــ ص ٨٠ .

(٢) Hartman, R.R.K. and Stark, F.c.,
Dectionary of Language and Linguistics, Applied Sience Publisher Ltd . London, 1976
Syllable, p. 227, 228.

، د . أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ــ عالم الكتب ــ القاهرة ــ ط ١ ــ ١٩٧٦ ــ ص ٢٤٢ .

ويغلب على المقاطع فى العربية نوعان : المقطع القصير الذى يتكون من (صامت + صائت قصير) مثل حرف الجر (لِ) ، والمقطع الطويل الذى يتكون من (صامت + صائت طويل) ، مثل أداة الاستفهام (ما) ، أو من (صامت + صائت قصير + صامت) مثل أداة النفى (لَمْ) ، وفى العربية نوع ثالث أقل ورودا من النوعين السابقين هو المقطع زائد الطول ، وله صورتان ؛ الصورة الأولى تتكون من (صامت + صائت طويل + صامت) مثل كلمة (نالْ) ، والصورة الثانية تتكون من (صامت + صائت قصير + صامت + صامت) مثل « دَرْبْ » . والصورتان لا تردان فى الشعر إلا فى نهاية بيت فى القصائد ذات القوافى المقيدة (التى تنتهى بصامت) ، وهى قليلة فى الشعر العربى وإن كانت فى العصر الحديث أكثر منها فى الشعر القديم . أما فيما عدا ذلك فالصورة الأولى لا ترد إلا شذوذا ، والصورة الثانية يمتنع ورودها .

واللغة العربية لا تنفرد باتخاذ المقطع أساسا لأوزانها ، فالأوزان المعروفة فى لغات البشر بعامة تعتمد على المقطع ؛ فأساس الوزن فى هذه اللغات إما أن يكون عدد المقاطع ، أو « كم » المقاطع ، أو النبر المقطعى ، أو النغمة المقطعية[1] .

وقدامى العروضيين واللغويين العرب لم يعرفوا المقطع بهذا المفهوم ، ولكن بعض الفلاسفة أشار إلى شىء قريب منه ، فعلى سبيل المثال نجد عند « ابن رشد » ، فى تلخيصه لكتاب « أرسطو » عن الشعر إشارة إلى « المقطع » ، ولكنه عندهما صوت غير دالّ مركب من حرف مصوت ومن حرف غير مصوت[2] أى أنه يقابل ما نسمّيه اليوم بالمقطع المفتوح .

---

(١) على سبيل المثال :

-- Fussell, Paul (j.R.) : Poetic Metre and Poetic Form, Random Houdom House, Inc. New York, p. 7.

وكذلك :

-- Zaki N. Abdel - Malek: Towards a New Theory.

مجلة اللسان العربى ــ مجلد ١٨ ــ ص ٨٠ ، ٨١ .

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر (تحقيق د . تشارلس بتروث ، و د . أحمد عبد المجيد هريدى) ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٧ ــ ص ١٠٩ وما بعدها .

وهذا التعريف لا يطابق المفهوم الحديث للمقاطع العربية تمام المطابقة ، ولعله كان وصفا لمقاطع اليونانية القديمة ، حاول « ابن رشد » أن يطبقه على اللغة العربية .

٢/ب

جعل العروضيون المتحركات والسواكن عناصر للوزن ، ثم افترضوا وحدات أكبر هى الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى ، تليها التفاعيل ثم الأشطر والأبيات .

ولا خلاف على الأبيات والأشطر ، ولا خلاف كذلك على التقسيم إلى تفاعيل ، وإن خرج بعض العروضيين قديما وحديثا على بعض التقسيمات القديمة ، واستبدلوا بها تقسيمات أخرى[1] .

أما الوحدات الأخرى فيمكن إيضاحها كما يلى :

- السبب الخفيف وهو مقطع طويل ؛ مثل كلمة « أَخْ » .
- السبب الثقل ، وهو مقطعان قصيران ، مثل كلمة (لِمَ) .
- الوتد المجموع ، وهو مقطَع قصير يليه مقطع طويل ، مثل كلمة (عَلَمْ) .
- الوتد المفروق ، وهو مقطع طويل يليه مقطع قصير ، مثل كلمة (كانَ) .
- الفاصلة الصغرى ، وهى مقطعان قصيران يليهما مقطع طويل ، مثل كلمة (ذَهَبُوا) .

---

(١) من ذلك أن « مخلع البسيط » (مستفعلن فاعلن فعولن) يجعله « حازم » (مستفعلاتن متفعلاتن) و « المنسرح » (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) يجعله د . « أنيس » (مستفعلاتن مستفعلن فاعلن) .

[حازم ص ٢٣٨ ، د . انيس ص ١٤٢]

ــ الفاصلة الكبرى : وهى ثلاثة مقاطع قصيرة يليها مقطع طويل ، مثل كلمة (كُتُبُهُمْ)[1] .

ماذا كان العروضيون يريدون بهذه التقسيمات ؟

لعلهم كانوا يريدون بها أن يسهّلوا وصف التفاعل ، فيقال مثلا ؛
إن « فاعلاتن » مكونة من : سبب خفيف ووتد مجموع وسبب خفيف .
إن « فعولن » تتكوّن من : وتد مجموع وسبب خفيف .

وإن « متفاعلن » تتكون من فاصلة صغرى ووتد مجموع ، أو من سبب ثقيل وسبب خفيف ووتد مجموع . وهكذا .

ومن الممكن تحقيق هذا الغرض باستعمال مصطلح المقطع كما بيّنت ، فيقال مثلا : إن « فاعلاتن » تتكون من : مقطع طويل ومقطع قصير ومقطعين طويلين ، وهكذا .

وربما كان المقصود بهذه الوحدات أن يصوغوا قاعدة تبين مواضع الزحاف والعلل ، فيقال إنّ الزحاف يختص بثوانى الأسباب ، وإنّ العلل قد تصيب الأسباب والأوتاد . ولكن هذا القول لا يكفى ، فبعض الأسباب لا يزاحف ، كالسبب الثانى فى (متفاعلن) ، إذا لم يدخل التفعيلة زحاف آخر (الإضمار) وكذلك السبب الأخير فى « مفاعلتن » كما تقدّم . والمعاقبة والمراقبة تمنعان مزاحفة السبب فى كثير من المواضع .

وهكذا يحتاج الزحاف إلى تفصيلات كثيرة ، وكذلك العلل . ومن الممكن شرح قواعد الزحاف بطريقة أيسر كثيرا من طريقة العروضيين التقليديين دون حاجة

---

(١) أضاف « حازم » الاصطلاحين :

ــ السبب المتوالى : وهو مقطع زائد الطول مثل (قالْ)

ــ السبب المضاعف : وهو مقطع قصير يلية مقطع زائد الطول مثل (فَقَالْ) (حازم : منهاج البلغاء ــ ص ٢٥٣) .

إلى تلك المصطلحات التى أشرت اليها ، وقد حقق ذلك بعض العروضيين المحدثين الداعين إلى التيسير[1]

٣/أ

يقوم الوزن فى العربية على ترتيب عدد من المقاطع على أساس الكم ، ويختلف هذا الترتيب من بحر إلى بحر ، بل من تكوين إلى تكوين آخر ؛ فـ « الرّمل » فى صورة من صوره ــ يتكون شطره على النحو التالى : [2]

ــ ٧ ــ ــ ــ ٧ ــ ــ ــ ٧ ــ ــ

« والخبب » فى صورة يتكون شطره على النحو التالى :

ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ ــ

وهكذا . فالذى يميّز « النظم » عن النثر هو النظام الذى يحكم عدد المقاطع وأنواعها (من حيث هى قصيرة أو طويلة أو زائدة الطول) ، وترتيبها .

ومعنى هذا أنّ الوزن العربى « كمّىّ » .

٣/ب

لم يترك لنا القدماء تصورًا واضحا لهذه القضية ، ولكن إحساسهم بكميّة الوزن العربى يُفهم ضمناً من نظامهم العروضى ، ومن بعض أقوالهم ؛ كقول « ابن فارس » : إن (أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة)[3] .

---

(١) على سبيل المثال :

ــ د . أنيس : موسيقى الشعر العربى .

ــ جلال الحنفى : العروض .

(٢) يرمز هنا للمقطع القصير بالرمز « ٧ » وللمقطع الطويل بالرمز « ــ » وللمقطع زائد الطول بالرمز « ⊤ » .

(٣) ابن فارس : الصاحبى (تحقيق : د . مصطفى الشويمى) مؤسسة أ . بدران ــ بيروت ــ ١٩٦٣ ــ ص ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

وقول « السيوطى » : (. . أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة . فكلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع ، والإيقاع ضرب من الملاهى ، لم يصلح ذلك لرسول الله صلى الله عليه وسلم)[١] .

فهما يشبّهان الوزن الشعرى بالإيقاع الموسيقى ، وهو يقوم أولا على أساس علاقات كمية بين مقادير من الأصوات المتتابعة[٢] .

(والموسيقى فى كافة صورها تتكون من عنصرين أساسيين هما : الإيقاع والنغمات . ويتضح هذان العنصران بوضوح فى موسيقانا الشرقية)[٣] .

وأوضح مما سبق قول « الفارابى » : (فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلّفا مما يحاكى الأمر ، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية)[٤] ، وقوله : (والجمهور وكثير من الشعراء إنما يَروْن أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، وليس يبالون كانت مؤلّفة مما يحاكى الشىء أم لا . . . والقول إذا كان مؤلّفا مما يحاكى الشىء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يُعدّ شعرا ، ولكن يقال هو قول شعرىّ ، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا)[٥] وقول حازم : (**الوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى فى أزمنة متساوية**)[٦] .

---

(١) السيوطى : المزهر فى علوم اللغة وأنواعها (شرحة وضبطه وصححه : محمد أحمد جاد المولى وآخرون) ـ دار احياء الكتب العربية ـ القاهرة ـ بدون تاريخ ـ جـ ٢ ـ ص ٤٧٠ .

(٢) أدولف دانها وزير : نظرية الموسيقى (ترجمة محمد رشاد بدران) ـ نهضة مصر ـ القاهرة ـ الإبداع ١٩٧٩ م ـ ص ١٥٦ .

(٣) عائشة صبرى ـ د . آمال أحمد مختار صادق : طرق تعليم الموسيقى ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧٨ ـ ص ٣٢ .

(٤) الفارابى : جوامع الشعر (ضمن كتاب ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ـ تحقيق محمد سليم سالم) لجنة إحياء التراث الاسلامى ـ القاهرة ١٩٧١ ـ ص ١٧٢ .

(٥) الفارابى ـ الموضع نفسه .

(٦) حازم ـ ص ٢٦٣

ويبدو أن أصحاب هذه الأقوال ــ أو أكثرهم ــ متأثرون بما قاله فلاسفة اليونان عن شعرهم ، ولكنهم ما كانوا ليطلقوا القول على الشعر بوجه عام لولا أنهم أحسّوا بالتشابه بين الشعر العربي والشعر اليوناني من هذه الناحية .

٣/جـ

النظام العروضي العربي يدلّ بوضوح على « كميّة » الوزن الشعرى فى اللغة العربية كما أوضحت . ولكن بعض المعاصرين لم يعترف بهذه الأساس الكمىّ ، أو لم يعترف بأنه الأساس الوحيد لأوزان الشعر العربي . وردّد هـذه الأراء عدد من المستشرقين والعرب ، حتى صارت قضية أساس الأوزان العربية من القضايا التى لا يمكن تجاهلها . ولهذا يقف البحث عندها وقفة متأنّية .

من الناحية النظرية لا شىء أولى من كم المقاطع بأن يكون أساسا لأوزان الشعر العربي ، فهو أبرز من أية صفة اخرى يمكن أن يتصف بها المقطع كالنبر أو النغمة[1] .

وفيما يلى محاولة للمقارنة بين الكم والنبر فى العربية .

اذا تناولنا ــ مثلا ــ هذه الجملة (فى دارى بستان رائع مزدهر) وغيّرنا فيها مقطعا طويلا إلى آخر قصير ، أو مقطعا قصيرا إلى آخر طويل ، مع ثبات جميع العناصر الصوتية الاخرى[2] ، كأن نقول :

ــ فى درى بستان رائع مزدهر

---

(١) لا خلاف على أن النظام المقطعى الذى يقوم على عدد المقاطع ــ دون مراعاة لكمها أو نبرها أو نغمتها ــ هو نظام غير مقبول فى العربية والا لكان من الممكن أن تتناظر فى الوزن الواحد التفاعل (مستفعلن ــ فاعلاتن ــ مفاعيلن) وكل تفعيلة تتكون من أربعة مقاطع ، ولتناظرت كلمة مثل (ذَهَبَ) مع كلمة مثل (وادينا) ، لأن كلتيهما تتكون من ثلاثة مقاطع .

(٢) راعيت عند إجراء هذه التغييرات أن لا تؤدى إلى انتقال النبر من مقطع إلى مقطع آخر ، وذلك وفقا لقواعد النبر التى تحكم أداء اللغة العربية فى القاهرة ومعظم الوجه البحرى وكثير من المدن المصرية . وسوف يشار إلى هذا الأسلوب من أساليب أداء النبر باسم « الاداء المصرى » تجاوزا ، وإذا ذكرت قواعد النبر بغير تحديد فالمقصود بها هذه القواعد .

أو ـ فى دارى بستن رائع مزدهر
أو ـ فى دارى بستان رائيع مزدهر
أو ـ فى دارى بستان رائع مزداهر

فإننا دون حاجة إلى إجراء اختبار عملى ، نستطيع أن نؤكد أن كل ناطق بالعربية يسمع أيا من هذه الجمل ، سوف يحس على الفور بما فيها من اختلال ، وسوف يدرك موضع الاختلال . وربما أدى هذا التغيير إلى غموض المعنى . وهو بلا خلاف خطا لغوى .

أما إذا غيرنا موضعا من مواضع النبر فى الجملة السابقة ، كأن ننطق كلمة « مزـهر » كما ينطقها أهل الشام ، فنجعل النبر على المقطع الاول « مُزْ » بدلا من نبر المقطع الذى قبل الاخر « دَ » الذى تقضى به قواعد النبر فى أداء كثير من المصريين ـ فلن يلاحظ التغيير بالسهولة نفسها ، وقد لا يتمكن البعض من تحديد موضعه بدقه ، وقد لا يستطيع البعض أن يلاحظه على الإطلاق ، وفى كل الأحوال لن يعدّ التغيير خطأ أو اختلالا ، بل طريقة من طرق الأداء فى لهجة من اللهجات العربية .

وفى قراءة القرآن الكريم كثير من الاختلاف فى مواضع النبر بين أبناء اللهجات المختلفة . ولا أحد ينكر ذلك . بل إنّ علم التجويد قد اعتنى بالدقائق الصوتية ، ولم يهمل التفخيم أو الترقيق أو القلقلة أو غيرها من الصفات الألوفونية(١) ، ولكنه لم يُعْنَ بالنبر ولم يشر إليه إشارة معروفة .

أما أن تختلف أطوال المقاطع باختلاف اللهجات فى قراءة القرآن الكريم فأمر لا يقرّه أحد ، بل يُعدّ خروجا على قواعد التجويد وعلى قواعد اللغة .

لماذا لا يبرز النبر فى العربية بروز الكم ؟

يبدو أن الوضوح السمعى للنبر فى العربية ضعيف إذا قيس بالنبر فى الإنجليزية . وليست كل اللغات سواء فى قوة النبر ؛ فمى اللغات الجرمانية يعظم

---

(١) الصفات الألوفونية هى الصفات الصوتية غير الأساسية التى يمكن استبدالها بنظائرها دون أن يتغير المعنى مثل ترقيق الصائت الطويل وتفخيمه فى كلمة « نار » أو كلمة « صلاة » .

الفرق بين المقطع المنبور وغير المنبور ، وفى الفرنسية يضعف هذا الفرق[١] .

والنبر فى العربية ليس « فونيما »[٢] ، بدليل اختلافه باختلاف اللهجات . ويرى بعض الدارسين أن النبر قد يرتبط بالمعنى ، فيتغير المعنى بتغيّر موضع النبر ، كما فى الجملتين : (اذكر الله) و (اذكرى الله) . فمن الناحية الصوتية لا فرق بين الجملتين إلا فى موضع النبر ، فهو فى الأولى على المقطع الأول « اذْ » وفى الثانية على المقطع الثانى « كُـ » .

(أما لفظ الجلالة فالنبر فيه على المقطع الأخير فى كلتا الجملتين) .

وكذلك العبارتان (حضر مدرسو الفصل) ، (حضر مدرسُ الفصل)[٣] .

وصحيح أن النبر يوضح المعنى فى المثالين وما شابههما ، ولكن لو جعلنا كل جملتين متناظرتين متشابهتين فى موقع النبر ، كأن نجعل النبر فى الأوليين على المقطع (اذْ) ونقول : (اذكر الله أيها المؤمن) و (اذكرى الله أيتها المؤمنة) ، ونجعل النبر فى الآخريين على المقطع (رِ) فنقول : (حضر مدرسو الفصل جميعا) و (حضر

---

(١) د . شكرى عيّاد : موسيقى الشعر العربى ــ ص ١١٢ .
، د . أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى عالم الكتب ــ القاهرة ــ ط ١-١٩٧٦ ــ ص ١٩٠
، د . تغريد السيد عنبر : محاضرات بمعهد الخرطوم الدولى للغة لعربية ــ الخرطوم ــ ١٩٧٨/١٩٧٩ م .

(٢) الفونيم صوت أو عنصر صوتى إذا استبدل بغيره تغيّر المعنى . ومن الدارسين الذين قالوا : إن النبر ليس فونيما فى العربية :
ــ د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ــ ص ٤٥ وما بعدها .
ــ د . أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ــ ص ٣٠٨ .
ــ Abdel- Malek, op. cit. مجلد ١٦ ــ ص ٤٨
ــ د . سعد مصلوح : المصطلح اللسانى وتحديث العروض العربى ــ مجلة « فصول » ــ القاهرة ــ يوليو ــ أغسطس ــ سبتمبر ١٩٨٦ ــ ص ١٩١ .

(٣) د . تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ــ القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٩٧٩ م ــ ص ٣٠٧ ، ٣٠٨
، د . رمضان عبد التواب فى مناقشته لرسالتى لنيل درجة الماجستير (النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد) ــ بآداب عين شمس سنة ١٩٨٢ م .
، على يونس : النبر فى الأداء المصرى المعاصر للغة العربية ــ معهد الخرطوم الدولى للغة العربية ــ الخرطوم ــ ١٩٨٠ (بحث مطبوع بالاستنسل) .

مدرس الفصل وحده) ، فهل يعدّ هذا أو ذاك خطأ ؟ لقد لاحظت أن كلتا الطريقتين فى توقيع النبر قائمةً مقبولة ، فلا يستدلّ بهذه الجمل وما شابهها على فونيميّة النبر .

أما كم المقاطع فهو بلا شك عنصر فونيمى ، يبدو ذلك من هذه الثنائيات :

سُرُرٌ	سُرُورٌ
مَطَرٌ	مَطارٌ
سَمِعْ	سَمِيعْ

فلا يفرق بين الكلمة ونظيرتها الا أن الصائت القصير هنا يقابله صائت طويل هناك ، ومن ثَم يقابل المقطع القصير مقطعا طويلا ، أو يقابل المقطع الطويل مقطعا زائد الطول .

٣ ــ د

قد يؤدى التغيّر الكمىّ (بإطالة مقطع قصير أو تقصير مقطع طويل أو بإضافة مقطع ، أو حذف مقطع) إلى اختلال الوزن أو تحوّل بحر إلى بحر .

والأمثلة على ذلك لا نهاية لها ؛ ففى بيت المتنبى :

شرّ البلاد مكان لاصديق به وشرّ ما يكسب الإنسان ما يصم[1]

إذا تغيّرت « به » إلى « فيه » اختل وزنه .

وفى بيت « البهاء زهير » :

نزل المشيب وإنه فى مفرقى لا غرو نازل[2]

إذا تحوّلت « نازل » إلى « نَزَلْ » اختلّ الوزن كذلك .

---

(١) المتنبى : ديوان المتنبى ــ دار بيروت ــ بيروت ــ بدون تاريخ ــ ص ٣٣٣ .

(٢) بهاء الدين زهير : ديوان بهاء الدين زهير ــ دار صادر ــ بيروت ــ ١٩٨٠ ــ ص ٢٨٩ .

وبيت « ابن زيدون »

يا ليت شعرى ولم نعتب أعاديكم   هل نال حظا من العتبى أعادينا[1]

إذا أضفنا إلى صدره مقطعا قصيرا بتحريك الميم (أعاديكُمُ) اختل وزنه .

وبيت « الشنفرى »

وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى   وفيها لمن خاف القلى متحول[2]

إذا صار :

وفى الأرض منأى للكريم عن الأذى   وبها لمن خاف القلى متحول

تحول الشطر الذى حدث فيه التغيير من« الطويل » إلى « الكامل » .

وبيت شوقى :

حفَّ كأسها الحببُ   فهى فضة ذهبُ[3]

إذا سكن آخر صدره وآخر عجزه الشطر من المقتضب إلى مجزوء المديد (فاعلاتن فاعلن) [4] .

ففى الأمثلة السابقة لم يحدث إلا تغيير كمّىّ محدود مع ثبات النبر ، فقد راعيت فى الأمثلة التى اخترتها أن لا يؤثر التغيير على مواضع النبر وفقا للقواعد التى تحكم الأداء المصرى المعاصر ، ومع ذلك تغيّر الوزن أو اختلّ . وما ذلك إلا لأن الكم هو العنصر الأساسى فى أوزان الشعر العربىّ ، وليس النبر .

ولهذا يخرج الشعراء أحيانا على قواعد اللغة ويُقْدِمون على « الضرورات الشعرية » حتى لا يختلّ الوزن . وقد يكون ذلك بإطالة مقطع قصير أو بتقصير مقطع طويل . فمن أمثلة هذه الضرورات قول امرىء القيس :

---

(١) ابن زيدون : ديوان ابن زيدون ــ دار صادر ــ بيروت ــ ١٩٧٥ ــ ص ٩ .

(٢) الزمخشرى (محمود بن عمر) : أعجب العجب فى شرح لامية العرب ــ طبع على نفقة احمد الجمالى ومحمد الخانجى وأخيه ــ مكان الطبع غير مذكور ــ ط ٢ ــ ١٣٢٤ هـ ــ نص قصيدة « الشنفرى » ــ ص ١٤٨ وما بعدها .

(٣) أحمد شوقى : الشوقيات ــ مكتبة التربية ــ بيروت ــ ١٩٨٧ ــ مجلدا ــ جـ ٢ ــ ص ٩ .

(٤) وهذا الوزن عند بعض العروضيين من مجزوء الرمل (الزمخشرى : القسطاس ــ ص ٧٨) .

ويــوم دخلت الخــدر خدر عنيــزةٍ فقالت لك الويلات إنك مرجلى[1] .

فقد جعل « عنيزةَ » « عنيزةٍ » . أى أنه حول المقطع القصير إلى مقطع طويل .

ومن أمثلتها قول « عباس بن مرداس » :

فــما كـان حصن ولا حــابس يفـوقـان مـرداسَ فى مجمع[2]

فمنْع « مرداس » من الصرف جعل المقـطع الطويـل « ساً » مقـطعا قصيـرا « سَ » . ولو لم يحدث هذان التغييران فى البيتين لا نكسر الوزن فيهما ، بالرغم من أن النبر لم يتغير (وفقا لأسلوب الأداء المصرى كذلك) .

أما النبر فلا أعرف بيتا واحدا عُدّ مكسورا أو تحول من وزن إلى وزن بسببه .

٣/هـ

وما يقال عن النبر يقال عن نغمة المقطع ، فهى أقل بروزا من كم المقطع ، وهى ألوفونية لا فونيمية ، وتغيير النغمة لا يؤدى إلى كسر الوزن أو تحويل البحر إلى بحر آخر .

٤/أ

اعترض بعض الباحثين على فكرة الأساس الكمّىّ لإيقاع الشعر العربى ، لأنه يرى لهذا الإيقاع أساسا آخر بدلا من الأساس الكمى ، أو مع الأساس الكمى . ولا يتسع هذا البحث لمناقشة كل ما أثير بهذا الصدد ، ولذا أكتفى بمناقشة أبـرز ما أثير .

٤ ـ/ب

إذا كان الأساس الكمىّ يعنى ترتيب عدد من المقاطع تبعا لكمها ، فكيف يجاز

(١) الزوزنى : شرح المعلقات السبع ــ دار صادر ــ بيروت ــ بدون تاريخ ــ ص ١٢ .

(٢) ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر ونقده ــ مطبعة هندية ــ مصر ــ ط ١ ــ ١٩٢٥ م ــ جـ ٢ ــ ص ٢١١ .

فيه الزحاف الذى يؤدى إلى الاختلاف الكمّى بين المقاطع المتناظرة؟[1] .

للإجابة عن هذا السؤال علينا أن نفرق بين ثلاثة أنواع من الزحاف :

١ ـ النوع الأول الذى يؤدى إلى الخروج على النسق بشكل حاد ، فيسبب إحساسا بما يشبه الاختلال أو الكسر . ومن أمثلته الزحاف المزدوج ، مثل « الشكل » الذى يجعله « فاعلاتن » مناظرة لـ « فَعِلاتُ » ، كما فى التفعيلتين الثانية والخامسة من هذا البيت :

إن سعدا بطل ممارس صابر محتسب لما أصابه[2]

ومنه بعض ما يسمى « العلل الجارية مجرى الزحاف » ، كالخرم والخزم . وهذا النوع نادر فى الشعر قديمه وحديثه . وهو لما فيه من نشوز يُعدّ خروجا على النسق ، ولا يُعدّ جزءا من النسق . وهولا ينفى وجود النظام الكمى ، لأن طبيعة الإيقاع الشعرى تقوم على الجمع بين النسق والخروج عليه . ثم إنّ أثره فى النسق العام للقصيدة ضئيل لأنه لا يرد فى قصيدة إلا مرة أو مرتين أو مرات قلائل ، ولا يظهر أثره إلا على مستوى البيت إذا عزلناه عن أبيات القصيدة الأخرى .

٢ ـ النوع الثانى الذى لا يؤدى إلاّ إلى تفاوت يسير ، بأن يجعل المقطع الطويل مناظرا لمقطعين قصيرين متتالين ، وهو يساويهما أو يقاربهما زمنيا . ولكن النظام الكمّى يقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها ، لا على كم التفعيلة جملة . ومن هنا يأتى الشعور بالتفاوت . ولكنه تفاوت يسير لا يهدم النسق .

---

(١) حيّرت المستشرقين مشكلة الزحاف ، وحاول جويار أن يجد لها حلاً .

(د . مندور : فى الميزان الجديد ـ ص ٣٧ ، وما بعدها ، عبد المحسن أبو عالية : مجلة الشعر) وقال أبو ديب إنّ الوزن الذى يسمح بالتعادل بين (مستفعلن) و « متعلن » ، والاضطرار إلى هذا التفسير الكمى مع وجود هذه الفروق الكمية الكبيرة يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى . وقال إن النظرية الكميّة لا تقدم « قانونا » إيقاعيا سليما يصف الزحاف .

(د . أبو ديب ـ ص ٢٣ وما بعدها) .

(٢) الصاحب بن عباد : ص ٤٨ .

ومن هذا النوع « الإضمار » الذى يجعل « مُتَفَاعلن » مناظرة لـ « مْتفاعلن » ، والعصب الذى يجعل « مفاعَلَتُن » مناظرة لـ « مفاعيلن » . ومن أمثلة الإضمار : معظم تفاعيل هذا البيت لـ « عنترة » :

هلا سألت القوم يا ابنة مالـك   إن كنت جـاهلة بمـا لم تعلمى

ومن أمثلة « العصب » التفعيلة الثانية والرابعة من هذا البيت لـ « قطرىّ بن الفجاءة » :

أقـول لها وقـد طارت شعـاعا   من الأبـطال ويحك لن تـراعى

والإضمار والعصب شائعان مألوفان ، فلا تكاد تخلو من الإضمار قصيدة من « الكامل » ، ولا من العصب قصيدة من « الوافر » .

٣ ــ **النوع الثالث** : هو الذى يؤدى إلى تفاوت أخف من الأول وأوضح من الثانى إذ يجعل أحد المقاطع فى تفعيلة قصيرا ونظيره فى تفعيلة أخرى طويلا ، كالتناظر بين : مستفعلن ومتفعلن ، والتناظر بين فعولن وفعول ، وبين فاعلاتن وفعلاتن . وهو تفاوت محدود كما قلت لأنه يمس نسبة محدودة من التفعيلة . فإذا مثلنا القيمة الكمية للمقطع القصير بالعدد « ١ » وللمقطع الطويل بالعدد « ٢ » فالتفعيلة « فاعلاتن » تساوى (٢ + ١ + ٢ + ٢) ، والتفعيلة فعلاتن تساوى (١ + ١ + ٢ + ٢) . أى أن المقطع الذى تأثر بالزحاف هو عنصر واحد من عدة عناصر تكون التفعيلة . وإذا أخذنا بهذه النسب العددية فالمقطع الطويل « فا » يبلغ ٢٩٪ من التفعيلة « فاعلاتن » ، ونظيره (فَـ) يبلغ ١٤٪ من التفعيلة « فعلاتن » تقريبا . فإذا أخذنا فى حسابنا « التعويض » الذى يلجأ إليه قارىء الشعر أحيانا بإطالة المقطع القصير ، أو بسكتة بعد هذا المقطع يضاف زمنها إلى زمنه ، وجدنا أن الفرق بين المقطعين يتضاءل فى بعض الأحيان حتى يوشك أن يخفى على القارىء أو السامع .

وقد لاحظ التعويضَ « حازم » ، ولاحظه من المعاصرين « د . مندور » و د . « أنيس » و « العيّاشى » و « عبد الملك » .

فقد كان « حازم » ــ فيما يبدو ــ يقصد التعويض حين قال إن أسلوب الإلقاء يمكن أن يسدّ الثغرات التى يسببها الزحاف عندما يؤدى إلى نقص التفعيلة المزاحفة

عن نظيرتها السالمة . قال « حازم » : (الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساوية لا تفاقها فى عدد الحركات والسكنات والترتيب ، فلما حذف من بعضها على بعض الوجوه التى بيناها أمكن أن يتوقر على مابقى منه ، وأن يتلافى ـ كذا ـ لتمكين الحركات والسكنات المكتنفة له قدر مافات من زمان النطق به ، فيعتدل المقداران بذلك ، فيكونان متوازيين)[١] .

أما « د . مندور » فلا ينظر إلى كم كل مقطع ، بل ينظر إلى كم التفعيلة كلها ، ولذلك لم يحدّد موضعا معينا للتعويض فى التفعيلة . ويكون التعويض عنده بإطالة صوت صائت ، أو بمدّ صوت متمادّ مثل اللام والسين ، أو بوقفة عقب لفظ أو بعد صوت آنى كحرف الانفجار ، مثل الباء والفاء والدال[٢] .

وقريب من ذلك ما ذهب إليه د . « زكى عبد الملك » ؛ فالتعويض عندهما يكون بإطالة مقطع مجاور للمقطع الذى قصره الزحاف . وهذا المقطع المجاور ـ عند عبد الملك ـ هو المقطع الذى يأتى تاليا للمقطع المزاحف ، إذا كان هذا المقطع التالى محتويا على صائت طويل أو منتهيا بصامت استمرارى ، وإلا فالتعويض عنده يكون بالوقف[٣] .

أما العياشى « فللتعويض عنده صورة أخرى ، فهو يرى ـ مثلا ـ أن « فعلاتن » هى الأصل فى الرمل ، والمقطعان القصيران فى أول « فعلاتن » يساويان عنده (١ + ١ = ٢) . فإذا جاءت إحدى تفعيلات الرمل على وزن « فاعلاتن » فما يسميه « تسهيل الاهتضام » بجعل المقطع الطويل والمقطع القصير فى أول التفعيلة

---

(١) حازم ـ ص ٢٦٣ .

(٢) د . مندور ـ مجلة كلية الأداب ـ ص ١٤٧ وما بعدها ، فى الميزان الجديد ـ ص ٢٣٧ وما بعدها . وفى عبارة « د . مندور » غموض ، فلم يوضّح ما يقصده بالحرف الآنى . ثم إن الفاء ليست صوتا انفجاريا . أما الصوت المتمادّ فيقصد به الصامت الذى يمكن الاستمرار فى لطقه مدة طويلة بغير توقف وهو ما سميته « الصامت الاستمرارى » ، ويشمل الصوامت الرخوة بالإضافة إلى الميم والنون واللام والراء .

(٣) د . أنيس ـ موسيقى الشعر ـ ص ١٦٠ ،

Abdel - Malek, op. cit.

مجلة اللسان العربى ـ مجلد ١١ ـ حـ ١ ـ ١٩٨٠ م .

مساويين لـ ($\frac{1}{2}$ ١ + $\frac{1}{2}$) بدلا من الكم الأصلى لهما وهو (٢ + ١ = ٣) ، أى أنهما بهذا التسهيل يتساويان كميا مع المقطعين المناظرين فى التفعلة الأصلية (فعلاتن)[١] .

وقد يفهم من ذلك أن التعويض يجعل التفعيلة السالمة مساوية لنظيرتها المزاحفة ، ولكن مع كل ما قلته عن التقارب بين المقطع المزاحف والمقطع السالم ، ومن ثم بين التفعيلة المزاحفة والتفعيلة السالمة ، فى هذا النوع من الزحاف ، فلا بد من الاعتراف بوجود فارق بين المقطعين وبين التفعيلتين ، وهو فارق يظهر أحيانا ويخفى أحيانا[٢] .

أما احتساب التفعيلة جملة واحدة دون مراعاة للمقاطع المكونة لها فهو يعنى الخلط بين تفاعيل لم يخلط الشعراء بينها ، لا فى القديم ولا فى الحديث ، مثل (فاعلاتن ومفاعيلن ومستفعلن ومفعولات) ، ومثل (متفاعلن ومفاعلتن) ومثل (فعولن وفاعلن) . ولابد من « شخصية » تجمع بين التفاعل المتناظرة فى الوزن الواحد ، وتميزها عن التفاعل الأخرى وهذه الشخصية لا تقوم على الكم المجمل وحده ، بل على كم كل عنصر ، وعلى ترتيب العناصر . ومن أجل ذلك لزم أن يكون التعويض إطالةً للمقطع المزاحف نفسه ، أو سكتة تالية لهذا المقطع مباشرة . والتعويض على كل حال لا يلغى الفارق بل يملّله . فإذا أصاب الزحاف مقطعا واحدا حدث فارق كمى محدود يمكن تجاوزه ، أما إذا أصاب الزحاف مقطعين أو أكثر فقد تحول الأمر إلى خروج حادّ على النسق ، كما فى النوع الأول من الزحاف .

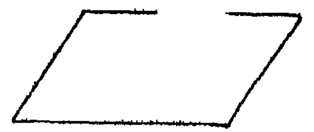
ويمكن أن نشبه التفعيلة من هذه الناحية ــ بشكل هندسى كهذا الشكل :



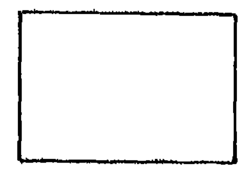
(١) العياشى ــ ص ١٦٤ وما بعدها .

(٢) سيأتى الحديث المفصل عن الزحافات فى فصل لاحق .

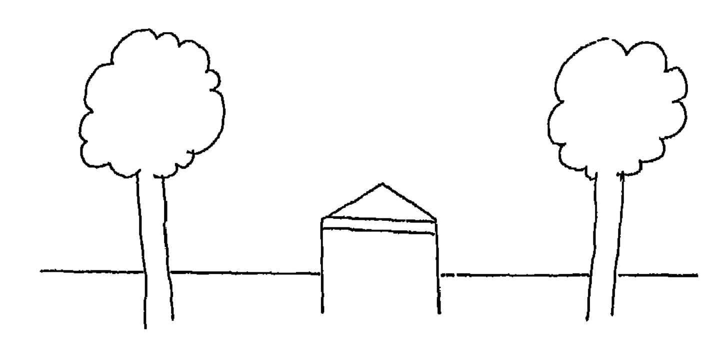
فإذا زوحفت شبهناها بالشكل نفسه بعد إحداث نقص فى أحد أضلاعه :



فبالرغم من هذا النقص لم يزل الشكل محتفظا بشخصيته العامة . أما إذا غيرناه على النحو التالى :

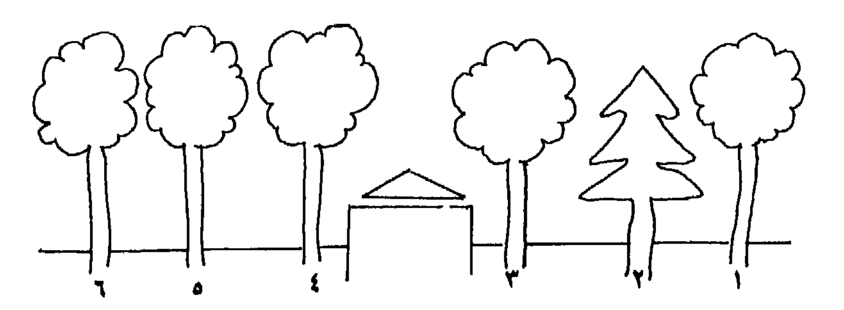


أو على أى نحو آخر لا يحافظ على شخصيته ، فقد تحول إلى شكل آخر ، ولو كانت خطوطه مساوية لخطوط متوازى الأضلاع . والتفاوت بين الأجزاء المتناظرة قد يكون نابيا فى الزخارف الهندسية ، لكنه فى الأشكال الطبيعية شائع مقبول . وكذلك فى الفنون التى سميتها الفنون التعبيرية . بل لا يُتصوّر فى الأشكال الطبيعية انضباط هندسى تام . إذا تأملنا الرسم التالى :



فسوف نشعر بالتناظر بين الشجرتين بالرغم مما بينهما من اختلافات جزئية ،

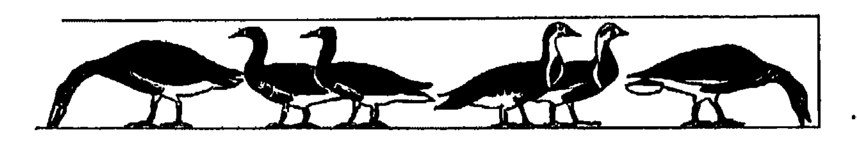
وسوف نعد الشكل العام للأغصان والأوراق مستديرا ، بالرغم من أن الاستدارة ناقصة . أما إذا كان المنظر على هذا النحو مثلا :



فسوف نشعر على الفور بالفارق الحاد بين الشجرة « ٢ » وبقية الأشجار ، سواء أقبلنا هذا المنظر العام بما فيه من نشوز ، أم فضلنا أن تتناظر الأجزاء .

وفى رأى عالم الجمال « هوجارت » أن القاعدة الثابتة فى الفن هى تحاشى الانتظام[١] .

والتناظر الناقص الذى يحدثه الزحاف فى الشعر له نظير فى الفنون التشكيلية ، يسميه صاحبا كتاب « التصميم » : (الاتزان غير المتماثل) ، وهو فى رأيهما أكثر قوة وتأثيرا فى النفس من الاتزان المتماثل[٢] . ويقولان إن الوحدة فى العمل الفنى لا تعنى التشابه بين كل أجزاء التصميم ، بل يمكن أن يكون هناك كثير من الاختلاف[٢] . ويمكن التمثيل على ذلك التناظر الناقص بهذه اللوحة من الفن الفرعونى[٣] :



(١) د . عبد الفتاح الديدى : علم الجمال ـ الإنجلو المصرية ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨١ ـ ص ٤٦ . والمقصود هنا الانتظام التام .

(٢) د . رشوان ، د . فتح الباب : التصميم ـ ص ٥٤ ، ٨٥ .

(٣) هيئة الآثار المصرية ـ قطاع المتاحف : دليل المتحف المصرى ـ القاهرة ، موجز فى وصف الآثار الهامة بالمتحف المصرى بالقاهرة ـ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣ م ـ ص ٢١ وما بعدها .

وربما كان الزحاف ، أو على الأصح ــ الخروج على النسق ظاهرة شائعة فى أشعار البشر . نقل « عبد الملك » تعريفا للوزن بعامة عن كتاب :

Shapiro: Prosody Handbook بأنه (توزيع المقاطع تبعا للنبر أو الكم أو النغمة أو مجرد العدد فى نموذج منتظم إلى حد ما على مستوى البيت أو على مستوى تتابع الأبيات) ، وأنه (نموذج التردد المنتظم نظريا ، وإن كان فى الممارسة العملية يتضمن كثيرا من الاختلافات بين الجزئيات الصوتية فى البيت)[١] .

أما فى الإنجليزية فهم لا يجيزونه فحسب ، بل يرونه مطلبا مهما يوشك أن يكون ضروريا .

يقول صاحب كتاب Poetic Meter and poetic Form إن معظم الفنون يستمد تأثيره باستعمال عنصر ثابت وآخر متغير . ويضيف أن العنصر الثابت فى الشعر هو النموذج الوزنى المخطط المتعارف عليه ، والعنصر المتغير هو واقع الإيقاع الحقيقى للغة عندما يخرج على هذا الإطار .

ويوافق على قول W.k. Wimsatt and Monro Beardsly :

(ما من بيت منتظم إلى درجة الخلو من التوتّر ، ويشمل ذلك التبادل بين العناصر القوية والضعيفة ، فمن المستحيل عمليا أن يكتب بيت إنجليزى لا يقاوم الوزن . والبيت الذى يخضع للنظام خضوعا تاما هو بيت فاتر ضعيف)[٢] .

وفى كتاب understanding Poetry يسوق مؤلفه نماذج من الشعر الإنجليزى من وزن « الإيامب » ويقول عنها (إن فى كل بيت منها شيئا من الخروج على النظام irregularities ، ولولا ذلك لصار رتيبا للغاية .

وسوف يميل رأس القارىء ثم ينام فى النهاية)[٣] .

---

(١) انظر Abdel- Malek, Towords new theory, chappter3,p 80, 81.

مجلد ١٨ ــ حـ ١ .

(2) Fussell, op. cit. p. 38,39,92.

(3) Redves, op. cit. p. 141, 142.

وفى كتاب Elements of poetry : (إن فى الإنجليزية وزنين أساسيين ، ولكن تغيرات كثيرة Variations تدخل الوزنين)[١] . ويتحدث المؤلف عن قصيدة من الشعر الإنجليزى فيقول إن الوزن الإيامبى يبنى نفسه تدريجيا فى هذه القصيدة ، ولكن التفاعل الاسبوندية[٢] تسيطر على الوزن حتى فى الأبيات القصيرة[٣] .

وسواء أكان الزحاف خروجا شديدا أم طفيفا على نسق الوزن فهو لا ينقض فكرة الأساس الكمّى ، بل يدعمها ويؤكدها . إن التفعيلة تعد مزاحفة لاختلاف كمّىّ بينها وبين نظائرها من التفاعيل ، ولولا الأساس الكمى لما لوحظ فرق بينهما . أما الاختلاف بين التفاعيل فى النبر أو التغيم فلا يغير من قيمة التفعيلة ، ولا يؤدى إلى زحاف .

٤ / حـ

لفت أنظار الباحثين أن قواعد العروض تجعل الوتد سالما من الزحاف ، وحاول بعضهم أن يفسر ذلك بنبر جزء من الوتد هو السبب الخفيف ، أو بعبارة أخرى المقطع الطويل ، ولذلك سمّى الوتد « محور الإيقاع » أو « جوهر الإيقاع » . ويتصل ذلك بافتراضهم أن للنبر وظيفة ما ، أو وظيفة أساسيّة فى أوزان الشعر العربى . ومن أصحاب هذه الفكرة : المستشرق « فايل »[٤] والدكتور « مندور »[٥] والدكتور « عونى الرؤوف »[٦] .

---

(1) Scholes, op. cit. p., 5.

(٢) التفعيلة الاسبوندية تتكون من مقطعين منبورين ، وهى مخالفة لتفعيلة الإيامب التى تتكون من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور .

(3) op. cit. p. 74.

(4) Weil, Loc. cit.

(٥) د . مندور ــ المرجعان السابقان .

(٦) د . عونى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٣٣ ، ٥٧ ، ٦٥ ، ٨٤ .

والدكتور « عونى » يرى أن الشعر العربى فى بعض مراحله كان نبريا ، وأن نبريته هذه جاءته من التأثر بالشعر الآرامى النبرى ، ولكنه تطور بعد ذلك حتى أصبح كميًا . ولكن به مع ذلك عنصرا [illegible] لا يستطيع الشاعر الملتزم بالفصحى أن يتحوّل عنه .

ويلاحظ على ذلك ما يأتي :

(أ) الوتد لا يسلم من التغيير دائما ، فيدخله ما يسميه العروضيون بالعلل الجارية مجرى الزحاف . وهي لا تختلف عن الزحاف إلا بانحصارها في الوتد . ومن هذه العلل الجارية مجرى الزحاف : « التشعيث » ، وهو يحول « فاعلاتن » إلى « فالاتن » ، ويرد بكثرة في أضرب الخفيف والمجتث [1] .

ومنها « الخرم » الذي يؤدي إلى حذف المقطع القصير في أول الوتد .

ويرى « حازم » أن الوتد قد يكون جزءا من فاصلة ، أي أنه قد يتكون من المقطعين الثاني القصير والثالث الطويل في « متفاعلن » ، وقد يتكون من المقطعين الأخيرين « مفاعلتن » ، وعلى ذلك فزحافات : « الإضمار » و « العصب » و « الوقص » و « العقل » هي زحافات تدخل الوتد[2] .

(ب) من الأسباب مالا يدخله الزحاف ؛ فالسبب الثاني في « متفاعلن » هو عند العروضيين ــ عدا حازم ــ سبب مستقل لا جزء من وتد ، وهم لا يجيزون أن يدخله الزحاف إلا إذا سُكِّن الثاني المتحرك ، أي إذا تحوّل المقطعان القصيران « مُتَـ » إلى مقطع طويل (مُتْـ) . أي أنهم لا يجيزون في الكامل التفعيلة « مُتَفَعِلُن » ولكنهم يجيزون « مُتْفَعِلُن » . والواقع أن التفعيلة الأخيرة لا توجد إلا في أمثلة العروضيين ، ولا نجدها في الأعمال الشعرية خارج كتب العروضيين . فمن الممكن أن نعدّ هذا السبب من الأسباب التي لا يمسّها الزحاف . والعروضيون

---

(١) يرى العروضيون أن « فعْلن » في المتدارك متحولة عن « فاعلن » وهذا لا يقتصر على الضرب بل يمكن أن يدخل أية تفعيلة من تفاعيل البيت . ولكن واقع الشعر لا يؤيد كلام العروضيين في هذه النقطة ، لأن « فاعلن » لا تجتمع مع (فعْلن) في قصيدة فيما أعلم ، إلا في نماذج قليلة من الشعر الجديد (شعر التفعيلة) ، والمعروف أنه يخرج على كثير من قواعد العروض وتقاليد الشعر .

(٢) حازم ــ ص ٢٦٠

وقال « الجوهري » إن « المحدثين » قد أدخلوا الطي في « مستفعلن » التي يعدها العروضيون « مستفع لن » في كل من الخفيف والمجتث وذكر مثالا لكل من البحرين . ومعنى هذا أن الوتد قد زوحف إذا أخذنا بقول العروضيين إن هذه التفعيلة تتكون من سبب خفيف يليه وتد مفروق يليه سبب خفيف . (الجوهري ــ ص ٨٥) .

أنفسهم يجعلون مزاحفة « متفاعلن » على هذا النحو ــ من الزحاف القبيح . ومثل ذلك يقال عن السبب الأخير فى « مفاعلتن » .

ومن الأسباب التى لا تعرف الزحاف كذلك السبب الأخير فى « مستفع لن » فى كل من « الخفيف » و « المجتث » ، فهما أيضا لا يزاحفان فى الشعر بالرغم من الأمثلة التى يوردها بعض العروضيين .

ولو صحت أمثلة العروضيين عن الزحاف فى مثل هذه المواضع ، لكانت من الشذوذ بحيث لا يقاس عليها . والأصح أن تُعدّ نوعا من الاختلال . ويكفى لإظهار ذلك أن نقرأ هذا البيت الذى يمثلون به على كفّ « مستفع لن » ، أى تحوّلها إلى « مستفع لُ » فى الخفيف » :

يا عمير ما تظهر من هواك　　أو تجن يستكثر حين يبدو[1]

أو هذا البيت الذى يمثل الزحاف نفسه فى المجتث :

ما كان عطاؤهنَّ　　إلا عدة ضمارا[2]

والسببان الخفيفان فى « مفاعيلن » فى الطويل« مثلا » بينهما معاقبة ، أى أن الزحاف إذا أصاب أحدهما فلابد أن يبقى الآخر سالما . وقد يسلم السببان معا . ومثلهما كل سببين بينهما معاقبة . وقد ذكر « الدمنهورى »أنها تحلّ فى تسعة أبحر : المجتث والرمل والمديد والهزج والخفيف والوافر والمنسرح والطويل[3]. أما المراقبة بين سببين فهى عند العروضيين أن يسلم أحد السببين ويزاحف الآخر ، فلا يسلمان معا ولا يزاحفان معا ، كما فى تفعيلة « المقتضب » : « مفعولاتُ » ، والسببان هما « مفـ » و « عو » .

---

(١) الصاحب بن عياد : السابق ص ٦٣ ، الجوهرى : السابق ص ٨٣ ، ابن القطاع : السابق ص ١٨١ وفى روايات البيت اختلافات طفيفة .

(٢) الصاحب : السابق ص ٦٩ ، الجوهرى : السابق ص ٨٣ ، ابن القطاع : السابق ص ١٩٣ .

(٣) الدمنهورى ــ السابق ــ ص ٣١ .

وإذن فكثير من الأسباب يسلم من الزحاف كما يسلم منه كثير من الأوتاد ، وإن كانت السلامة في الأوتاد أكثر .

(ج) لو كان الوتد جوهر الإيقاع أو محور الإيقاع فى التفعيلة لِنَبْر جزء منه لما خلت منه تفعيلة . ولكن بعض التفاعل يخلو من الوتد ، مثل « مفعولن » فى بعض أضرب الرجز والسريع والكامل ، و « فالاتن » (وهى مطابقة لـ « مفعولن ») فى أضرب المجتث والخفيف ، وكلتا هما تتكون من ثلاثة مقاطع طويلة ، فليس فيهما وتد مجموع أو مفروق . و « الخبب » فى بعض تكويناته يتركّب من « فعِلن » و « فعْلن » ، وقد يتركب بعض الأبيات من « فعْلن » وحدها ، وهى خالية من الوتد .

(د) وأهمّ رد على الفكرة أنّ سلامة الأوتاد من الزحاف ـــ أو على الأصح سلامة كثير منها ـــ لا تفسر بنبر جزء من الوتد ، فأصحاب الفكرة أنفسهم يرون أن أحد المقطعين المكونين للوتد هو الذى يكون منبورا ، فإذا كان النبر يفسّر سلامة هذا المقطع من الزحاف فهو لا يفسّر سلامة المقطع الآخر . وقد ألمح « د . شكرى عياد » إلى ذلك(1) .

كيف نفسر إذن سلامة كثير من الأوتاد ؟

لعل السبب يرجع إلى عصور سحيقة القدم لم يصلنا من شعرها شيء ، ولعل الشعر فى تلك العصور كان مختلفا عن الشعر الذى عرفناه بعد ذلك اختلافا جذريا ، فكانت هذه الظاهرة طبيعية فى سياق خصائص ذلك الشعر ، ثم زالت العوامل التى أدّت إلى هذه الظاهرة دون زوال الظاهرة نفسها .

وليست هذه الظاهرة فريدة بين ظواهر اللغة ، فهناك ملامح كثيرة فى النُظُم اللغوية لا يعرف لها تفسير . ولعلها ترجع أيضا إلى عوامل كانت قائمة فى حقبة من

---

(1) وقد ترك « د . عياد » هذه المسألة بغير حسم ، فأثار الشك فى تفسير سلامة الوتد بالنبر ، ولكنه قال إن هذا التفسير أضاء جانبا من المشكلة على الأقل ، ثم تساءل عن سبب سلامة المقطع القصير فى أول الوتد ، هل ثمة علاقة بين نبر المقطع التالى وبين قصر هذا المقطع الأول ، أم أن العلاقة كمية صرف . (ص ٦١ ، ٦٢) .

تاريخ اللغة ثم بقيت بالرغم من زوال أسبابها . من ذلك على سبيل المثال : قواعد الإعراب ؛ كرفع الفاعل ونصب المفعول ، وصرف بعض الأسماء ومنع غيرها من الصرف ، والتذكير والتأنيث فى الأسماء الدالة على كائنات غير حية ، لا توصف الآن بالذكورة الحقيقية أو الأنوثة الحقيقية .

فهل كان الشعر مثلا يؤدَّى أو ينشد بأسلوب معين ، يعطى أهمية لمقاطع معينة ، ويجعلها مجالا للترنم والتنغيم ومدّ الصوت ، فسلمت من الزحاف لهذا السبب ، ومن بينها « الأوتاد » التى لا تزاحف ، كما سُمِّيت فيما بعد ؟

على أية حال لا يملك المرء إلا هذا الفرض أو ذلك ، ولكن هذه الظاهرة لا يمكن أن تكون دليلا على أساس نبرىّ للشعر العربى .

٤/د

استند « ڤايل » إلى نظام الدوائر فى العروض ليدلّل على أن للشعر العربى أساسا نبريا ، إذ اعتقد أن الخليل قد أدرك هذا الأساس النبرى ، وأدرك أن موضع النبر هو السبب الخفيف الذى هو جزء من الوتد ، ولكنه لم يستطيع أن يفصح عن إدراكه لأنه لم يعرف مصطلح النبر ، ولذلك وضع نظام الدوائر ليبين بها مواضع النبر ، وذلك لأن بعض التفاعل تمكن تحديد وتده بسهولة ، ويمكن ــ بناء على ذلك ــ تحديد موضع النبر فى كل تفعيلة منه (فعولن ــ مفاعيلن ــ مفاعلتن ــ مفعولات) ، والبعض الآخر يثير اللبس (فاعلن ــ مستفعلن ــ فاعلاتن ــ متفاعلن) . فالتفعيلة فعولن ــ مثلا ــ تتكون من وتد (فعو) يليه سبب (لن) . أما فاعلاتن ــ مثلا ــ فيمكن تقسيمها إلى وتد (فاع) يليه سببان (لا ــ تن) ، ويمكن تقسيمها إلى سبب (فا) يليه وتد (علا) يليه سبب (تن) . فقرن الخليل فى الدائرة بين بحر واضح الوتد ، أى واضح النبر ، وبعض البحور التى يخفى فيها النبر لخفاء الوتد ، بحيث تنطبق العلامتان الدالتان على المقطع المنبور فى البحر الأول على العلامتين الدالتين على المقطع المنبور فيما اقترن به من بحور . وبهذه الطريقة يتضح موضع النبر فى التفعيلة المبهمة .

وحقيقة الدوائر يمكن أن نستنتجها من آثار الخليل وغيره من علماء اللغة . لقد اتبع معجم « العين » طريقة « التقاليب » لاستخراج كل ما يمكن تركيبه من « الحروف الأصلية » . فمثلا الحروف (ع . هـ . د) يمكن أن تتركب منها الألفاظ « ع هـ د » ـ « ع د هـ » « د هـ ع » ـ مستعملات ، والألفاظ « د ع هـ » ـ « هـ ع د » ـ « هـ د ع » ـ مهملات[1] . وسواء أكان الخليل صاحبَ « العين » أو واضع منهجه[2] فقد اتبع الطريقة نفسها فى تكوين الدوائر ؛ فالعناصر التى تقابل الحروف الأصلية هى الأسباب والأوتاد ، وهى فى الدائر الثانية مثلا : (وتد ـ سبب ثقيل ـ سبب خفيف/وتد ـ سبب ثقيل ـ سبب خفيف/وتد ـ سبب ثقيل ـ سبب خفيف) . فإذا جعلناها على شكل دائرة وبدأنا من الوتد الأول تكون الوافر فى صورته الدائرية (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) ، وإذا بدأنا من السبب الثقيل تكون الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ، وإذا بدأنا من السبب الخفيف تكون بحر مهمل (فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك) . وقد عبر الزمخشرى عن العلاقة بين بحور كل الدائرة بقوله : (ثم إن بعض هذه البحور يشابك بعضها ، بأن ينفك هذا عن هذا . ومثال ذلك أنك لو عمدت إلى الوافر فزحلفت وتده الواقع فى صدر البيت إلى عجزه فقلت « علتن مفا ، علتن مفا ، علتن مفا ، علتن مفا ، علتن مفا ، علتن مفا » وجدت الكامل قد انفك عن الوافر . . . وهذه الدوائر تطلعك على كيفية الأمر فى فكّ بعضها عن بعض)[3] أى بعض البحور . فالعلاقة التى توضحها الدائرة بين مابها من بحور أنها تتشابه فى مكوناتها من الأسباب والأوتاد ، والتشابه تام بين البحور فى صورها الدائرية ، أما صورها الواقعية فهى تتشابه إلى حد ما ، فالصورة الدائرية للوافر (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) تتكون من الوحدات التى تتكون منها الصورة الدائرية للكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) كما تقدّم،أما الصورة الواقعية المشهورة للوافر فهى (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) ، وهى تشبه الكامل إلى حد ما ، لأن (مفاعلتن) تتكون من وتد وسبب ثقيل وسبب خفيف ، وكذلك (متفاعلن) مع اختلاف فى الترتيب . أما فعولن فتختلف لأنها تتكون من وتد وسبب خفيف فقط .

---

(١) د . رمضان عبد التواب : فصول فى فقه العربية ـ ص ٢٦٧ .

(٢) السابق ـ الموضع نفسه .

(٣) الزمخشرى : السابق ـ ص ٥٠ ، ٥١ .

فإذا كان لهذه الدوائر هدف فهو بيان التشابه التركيبى بين بحور كل دائرة . أو أنها كانت طريقة لحصر الأوزان الممكنة سواء أكانت مستعملة أم مهملة .

أما تقديم بحر معين بين بحور الدائرة فلا يعنى ما ذكره « فايل » . ولا بن جنّى تفسير آخر لذلك ؛ فهو يرى أن البحور التى قدّمت فى الدوائر هى التى تبدأ بوتد ، لأنه أقوى من السبب . ويستثنى من ذلك دائرة المشتبه ، وقد كان « القياس » فى هذه الدائرة ــ كما قال ــ تقديم المضارع ، لأن أوّلـه وتد ، ولكنهم ، تـركوا القيـاس وقدموا « السريع » ، لأن مفاعيلن فى المضارع لا تجىء قط سالمة[1] ، ولعل المقصود بقوة الوتد أنه لا يزاحف .

٤/هـ

قارن « د . مندور » بين الخزم فى (أمن آل مية رائح أو مغتـدى) والخزم فى (أمن الأحلام إذ صحبى نيام)[2]، وأحسّ أن الخزم فى الشطر الأول مقبول وفى الثانى غير مقبول وفى الثانى غير مقبول . وفسّر قبوله فى الأول بأن إضـافة الهمـزة المفتوحة إلى الشطر الأول نقل النبر من المقطع (آ) إلى المقطع (من) ، فصار المقطع الطويل (آ) قصيرا ، وأصبحت التفعيلة الأولى (أمن ألِ ميـ) بدلا من (أمن آل ميـ) . أى أن انتقال النبر قد أدى إلى تقصير مقطع طويل ، فجعل الخزم مقبولا . ويقول إن تقصير المقطع الذى (يغادره النبر) هو تمشٍّ مع (ما يشبه الاتجاه اللغوى) فى لغتنا العامية ، وهو تقصير المقطع الطويل عندما يغادره النبر كما فى « مَسَمِير » و « مَفَتيح » .

أما فى الشطر الآخر (أمن الأحلام إذ صحبى نيام) فالنبر قبل دخول « أ » يقع على المقطع « نَلْ » (جزء من التركيب : من الأحلام) ، ولم ينتقل النبر إلى مقطع سابق بعد دخول (أ) لأن النبر لا يكون إلا على مقـطع طويـل كما يقـول « د . مندور » ، وليس قبل « نل » مقطع طويل . ويستنتج من ذلك أن الشعـر العربى نبرى فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزى أو الألمانى منه إلى اللاتينى واليونانى[3] .

---

(١) ابن جنى (أبو الفتح عثمان) : كتاب العروض (تحقيق د . حسن شاذلى فرهود) مطابع دار القلم ــ بيروت ــ ١٩٧٢ ــ ص ٤٢ ، ٥٨ ، ١٧٥ ، ١٠٠ .

(٢) الخزم هنا هو إضافة المقطع (أ) فى أول كل من الشطرين .

(٣) د . محمد مندور : المرجعان السابقان . ويلاحظ أنه فى الموضعين المذكورين لم يبلغ دور الكم ، فالشعر العربى عنده نبرى كمى ، ولعله حين وصفه بأنه نبرى كان يقصد رجحان النبر على الكم . والمصطلح

ويُرد على ما قاله « د . مندور » بما يلى :

(أ) إحساسه بأن الخزم فى أحد الشطرين مقبول وفى الآخر غير مقبول هـو إحساس ذاتى . والشائع بين العروضيين أن الخزم قبيح ، بل قال « الصاحب » إن الزيادة التى تأتى نتيجة الخزم لا يعتدّ بها فى الوزن ، فهو لا يستقيم إلا إذا حذفت الزيادة[1] . وقال « حازم » إن هـذه الزيـادات لم تكن العرب تعـدّها من متـون الأوزان ، وإنما توطئات وتمهيدات ووصلا لإنشاء البيوت وبناء عباراتها عليها ، وإن كانت متميزة فى التقدير والإيراد عنها بأزمنة قصيرة قد تخفى على السامع ، فيظن أنهم قد جعلوها من متون الأبيات[2] . ويبدو أن الشعراء مع العروضيين فى موقفهم من « الخزم » ، فقد انقرض من الشعر ــ أو كاد ــ منذ عهد بعيد .

(ب) وتحديد « د . مندور » لمواضع النبر فى الشطر الأول مسألة فيها نظر ، فبدون المقطع الزائد (أَ) يكون المقطع (مِنْ) بغير نبر ويكون المقطع (آ) منبورا ، فإذا أضيف المقطع (أَ) فالأرجح أن يكون النبر على هذا المقـطع المضاف ، وأن يكون المقطع « مِنْ » بغير نبر . وهذا ما نجده فى الأداء المصرى المعاصر على الأقلّ ، إن لم يكن كذلك فى كثير من اللهجات العربية أيضا .

وفى الشطر الثانى بغير المقطع المضـاف يكون النبـر على المقـطع (مِـ) وليس « نَلْ » .

(جـ) والنبر ليس ملازما للمقطع الطويل كما يقول « د . منـدوز » ، لا فى العربية ولا فى الإنجليزية ، ففى كلمة « هُنَا » قـد يقع النبـر على المقـطع القصير « هُـ » ، وفى كلمة other يقع النبر على المقطع الأول القصير . والأمثلة على هذا وذلك لا تحصى .

(د) أن انتقال النبر قد يؤدى إلى تقصير مقطع طويل فى بعض الصيغ فى العـامية المصرية إلى حد تحويل المقطع الطويل إلى قصير ، كالمثالين اللذين ذكرهما « د . مندور » ولكن لا يكـون ذلك فى العـربية الفصحى ، بـل يُعدّ خـطأ أن تُحـوَّل « مسـامـير » إلى « مسمير » ، وأن تحوَّل (آل ميّة) إلى (أل ِ ميّة) .

الذى يستعمله « د . مندور » للدلالة على « النبر » هو « الارتكاز » .

(١) الصاحب : السابق ص ٧٧ ، ٧٨ .

(٢) حازم ــ السابق ــ ص ٢٦٣ .

(; وحتى لو أخذنا برأى الكاتب فى تحديده لمواضع النبر وتقصير المقطع الطويل ، فالتفعيله الأولى فى الشطر الأول ستكون (٧ ـــ ٧٧ ـــ) = مفاعلتن ، وهى لا تقبل فى بيت من الكامل .

٤/و

لاحظ « د . أبو ديب » أن بعض العروضيين القدماء قد نسب أبياتا إلى بحر السريع منها :

يا صاحبى رحلى أقلاّ عذلى

ونسب بيتا آخر مطابقا له فى التركيب المقطعى (أى فى الوزن بمعناه الكمّى) إلى بحر الرجز . وهذا البيت هو :

قلب بلوعات الهوى معمودُ

ويستنتج من هذا أن الذى فرّق بينهما هو الاختلاف فى النبر بين المثالين ، وكذلك بين البحرين[1] .

وليس هذا التركيب الوزنى هو الوحيد الذى يمكن أن ينسب إلى بحرين ، فالمعروف مثلا ـــ أن البيت المكون من ست تفاعيل ، كل منها على وزن (مستفعلن) ، يمكن أن يُعدّ من الرجز أو من الكامل ، ولا سبيل لحسم هذه النسبة إلا أن يكون فى القصيدة تفعيلة أو تفاعيل أخر ترد فى أحد البحرين ولا ترد فى الآخر ، فإذا وُجدت فى القصيدة « متفاعلن » فهى من الكامل ، وإذا وجدت « متعلن » فهى الرجز . وكذلك مجزوء الوافر والهزج .

وبعض التراكيب الوزنية يمكن نسبتها إلى بحرين ، ولا يمكن أن تحسم هذه النسبة كما تحسم فى حالة الرجز والكامل ، وفى هذه الحالة ينسبها العروض لهذا البحر أو ذلك . وسبب هذه النسبة ـــ إن كان لها سبب ـــ لا يرجع إلى النبر أو الكم أو أى عنصر له علاقة بأساس الوزن . فمؤلف « الكافى » : « أحمد بن شعيب القنائى » ينسب (يا صاحبى

(١) د كمال أبو ديب ؛ السابق ص ١٢٤ ، ١٢٧ ، ٤٩٥ .

رحلى أقلاً عذلى) إلى السريع ، ويعلّق الدمنهورى على ذلك بقوله (فإن قلت : لم جعل المصنِّف هذا البيت من السريع المشطور مع أنه يجوز أن يكون من الرجز ودخل على ضربه القطع ، أجيب بأنه جعله من الأول لوجود المرجِّح ، وهو ارتكاب الأخفّ ، وذلك لأنه يلزم على جعله من مشطور الرجز تغييران : حذف السابع الساكن ، وإسكان ما قبله ، ويلزم على جعله من مشطور السريع تغيير واحد ، وهو حذف السابع المتحرك[1] .

فقول الدمنهورى يوضّح جواز نسبة هذا البيت إلى أي من البحرين ، أمّا إيثار أحد البحرين فيرجع إلى سبب نظرى خالص .

وقد نسب بعض العروضيين هذا البيت إلى الرجز[2] .

ولو أن نسبته لبحر معين ترجع إلى خصائص نبرية أساسية لما اختلف في نسبته .

بل إن « د . أبو ديب » نفسه رأى أن يخالف الخليل فى نسبة هذا البيت ، فنسبه إلى الرجز لا إلى السريع (تخلّصا من التعقيد) بالرغم من احتمال كون الخليل نسبة إلى السريع بسبب سماعه ينشد بطريقة معينة ، كما قال . ومرة أخرى لو أن به خصائص نبرية ثابتة تلحقه بأحد البحرين ما نسب إلى هذا البحر مرة وإلى ذلك مرة ! فإذا كانت النسبة ترجع إلى طريقة فى الإنشاد فما من طريقة فى الإنشاد يمكن أن تكون ركنا أساسيًا فى وزن الشعر إذا كان من الممكن أن تستبدل بها طريقة أخرى . ولابد أن فى الشعر خصائص أساسية لا تتغير مهما تغيّرت أساليب الإنشـاء ــ أو على الأصح ــ أساليب الأداء . والحقيقـة أن هذا البيت وما يماثله يمكن أن ينسب إلى أحد البحرين وهو محتفظ بخصائصه الوزنية الأساسية دون أن يتغير فيها شيء بتغيّر أسلوب الأداء ، وهذه الخصائص الأساسية تقوم على عدد المقاطع وكمّها وترتيبها .

٤/ز

كثيرا ما يسمع المرء أو يقرأ ــ فى سياق نثرى ــ عبارات منظومة كميًا فلا ينتبه لما فيها من وزن ، وقد دعا ذلك بعض الدارسين إلى البحث عن عنصر آخر غير الوزن (بمعناه

---

(١) الدمنهورى : السابق ــ ص ٥٨

(٢) الدماميني : العيون الغامرة على خبايا الرامزة (تحقيق : الحساني حسن عبد الله) ــ القاهرة ــ ١٩٧٣ م ــ ص ١٨٧ .

الكمّى) . وقد شغلت هذه الفكرة « د . أنيس » منذ أصدر كتابه « موسيقى الشعر » ثم عاد إليها بعد زمن طويل فى مقال بمجلة « الشعر » . افترض « د . أنيس » أن « الإيقاع » فى الشعر هو الذى يميّزه عن النثر حين يتفقان فى الوزن (بمعناه الكمّى) ، وكأنه عامل أساسى فى موسيقى الشعر . و « الإيقاع » عند « د . أنيس » هو نغمة صاعدة فى مقطع منبور من المقاطع التى تتوسط الشطر ، وهذه النغمة بمثابة الركيزة للشطر ، تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر . والقاعدة التى يتحدد بها موضع هذا « الإيقاع » هى :

يتراوح الإيقاع بين ثلاثة من المقاطع فى وسط الشطر ، ويقع على واحد منها بشرط أن يكون مقطعا طويلا ، وبشرط ألا يكون فى نهاية كلمة ، وألا يحتوى على اللام التى هى جزء من أداة التعريف . ويتحدد موضعه حينئذ باختيار أحد هذه المقاطع عى أساس الترتيب التالى :

(أ) اذا اشتملت المقاطع الثلاثة على ألف مدّ كان الإيقاع على مقطعها ، أما إذا اشتملت على ألِفَىْ مدّ ، آثر الإيقاع مقطع الألف الثانية .

(ب) إذا اشتملت هذه المقاطع على مدّ غير الألف (ياء أو واو) كان الإيقاع على مقطعه . وفى حالة اشتمالها على حرفَىْ مدّ ، يؤثر الإيقاع الثانى منهما .

(جـ) إذا لم تشتمل المقاطع الثلاثة على حرف مدّ كان الإيقاع على المقطع الذى استوفى الشروط الآنفة . فإن وجد مقطعان مستوفيان لها ، كان الإيقاع على الثانى منهما[1] .

وأهم نقد يوجه إلى هذه الفكرة أن هذا « الإيقاع » ليس شرطا أساسيًا فى أداء الشعر ، فكثيرا ما نسمع الشعر يؤدى بغير هذا الإيقاع .

وعند وجود نغمة صاعدة فى الشطر قد لا تكون فى الموضع الذى حدّده « د . أنيس » ، بل يختلف هذا الموضع باختلاف أسلوب الأداء . ثم إن كثيرا من الشطور يخلو من مقطع واحد تنطبق عليه الشروط التى ذكرها « د . أنيس » ؛ ففى هذا الشطر مثلا : (أرق على أرق ومثلى يأرق) ، نجد المقاطع التى تتوسط أربعة (لا ثلاثة كما يريد « د . أنيس »)

---

(١) د . إبراهيم أنيس : مجلة « الشعر » ــ القاهرة ــ ابريل ١٩٧٦ م وقد ناقشت هذه الفكرة فى « النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد » ص ٢٨ وما بعدها .

الأمثلة التى جاءت على وزن بيت يلتحم فيها الشطران دون وقفة ، تبعا للطريقة المتبعة فى قراءة النثر . وهذا وذلك يساعدان على خفاء النظم .

٥/أ

أكثر ما كتب عن الأساس الايقاعى للشعر العربى انحصر فى دائرة الجدل النظرى . ثم إنه تركز على الشعر كما كان يؤديه القدماء ، أو لم يفرق بين أداء القدماء وأداء المعاصرين . وأداء القدماء لم يُسجَّل تسجيلا وافيا ، ولذا جهلنا بعض خصائصه الصوتيه كالنبر والتنغيم . وأكثر ما قيل عنهما فى أداء القدماء هو استنتاج غير مؤكّد . وأفضل الطرق لدراسة موسيقى الشعر ، وأقصر الطرق أيضا ، أن تكون الدراسة من خلال أداء المعاصرين ، فهو المادة التى تقع فى متناول الباحث ، فلا يُضطر إلى الحدس أو ما يشبه الرجم بالغيب .

وقد حاولت أن أقوم بدراسة استقرائية لعدد من النصوص بعد أن سجلتها تسجيلا صوتيا ، تهدف إلى :

١ ــ تتبع مواقع النبر لمعرفة مدى انتظامها على مستوى البيت أو الشطر أو التفعيلة ، ومدى ارتباط النبر بالمقطع الطويل الذى هو جزء من الوتد .

٢ ــ تتبع مواقع النغمة الصاعدة لمعرفة مدى انتظامها ، ومدى خضوعها للقواعد التى حددها « د . أنيس » .

٣ ــ تبينُ أوجه الشبه والخلاف بين أداء الشعر وأداء النثر .

ولإجراء هذه الدراسة اخترت نماذج من نصوص شعرية أذيعت من إذاعات القاهرة بأصوات عدد من المذيعين المصريين ، وسجلتُ هذه النصوص صوتيا علىٰ شريط « كاسيت » احتفظت به للرجوع إليه عند الحاجة .

وبهذه الطريقة تجنبت الاعتماد على تصورى الخاص لطريقة أداء الشعر ، والتأثر بوجهة نظرى فى القضية إذا أدّيت النصوص الشعرية بنفسى ، أو إذا اكتفيت بنصوص

الأمثلة التى جاءت على وزن بيت يلتحم فيها الشطران دون وقفة ، تبعا للطريقة المتبعة فى قراءة النثر . وهذا وذلك يساعدان على خفاء النظم .

٥/أ

أكثر ما كتب عن الأساس الايقاعى للشعر العربى انحصر فى دائرة الجدل النظرى . ثم إنه تركز على الشعر كما كان يؤديه القدماء ، أو لم يفرق بين أداء القدماء وأداء المعاصرين . وأداء القدماء لم يُسجَّل تسجيلا وافيا ، ولذا جهلنا بعض خصائصه الصوتيه كالنبر والتنغيم . وأكثر ما قيل عنهما فى أداء القدماء هو استنتاج غير مؤكّد . وأفضل الطرق لدراسة موسيقى الشعر ، وأقصر الطرق أيضا ، أن تكون الدراسة من خلال أداء المعاصرين ، فهو المادة التى تقع فى متناول الباحث ، فلا يُضطر إلى الحدس أو ما يشبه الرجم بالغيب .

وقد حاولت أن أقوم بدراسة استقرائية لعدد من النصوص بعد أن سجلتها تسجيلا صوتيا ، تهدف إلى :

١ ــ تتبع مواقع النبر لمعرفة مدى انتظامها على مستوى البيت أو الشطر أو التفعيلة ، ومدى ارتباط النبر بالمقطع الطويل الذى هو جزء من الوتد .

٢ ــ تتبع مواقع النغمة الصاعدة لمعرفة مدى انتظامها ، ومدى خضوعها للقواعد التى حددها « د . أنيس » .

٣ ــ تبيُّن أوجه الشبه والخلاف بين أداء الشعر وأداء النثر .

ولإجراء هذه الدراسة اخترت نماذج من نصوص شعرية أذيعت من إذاعات القاهرة بأصوات عدد من المذيعين المصريين ، وسجلتُ هذه النصوص صوتيا على شريط « كاسيت » احتفظت به للرجوع إليه عند الحاجة .

وبهذه الطريقة تجنبت الاعتماد على تصورى الخاص لطريقة أداء الشعر ، والتأثر بوجهة نظرى فى القضية إذا أدَّيت النصوص الشعرية بنفسى ، أو إذا اكتفيت بنصوص

مكتوبة[1] . وتجنبت كذلك أى أسلوب فى الأداء قد يكون شاذًا أو شخصيًا أو قليل الانتشار ، فلا شك أن أداء المذيعين بإذاعات القاهرة يمثل الأداء المقبول عند القاهريين المعاصرين ، بل عند عامة المصريين المعاصرين ، أو معظمهم . وقد راعيت فى اختيار النصوص :

١ ـ تعدّد الأصوات المؤدية لتجنب ما قد يكون أسلوبا شخصيا فى الأداء .

٢ ـ تعدّد البحور .

٣ ـ الجمع بين الشكل القديم (العمودى) والشكل الجديد (شعر التفعيلة) .

وفيما يلى النصوص المختارة ، كلّ نص على حِدة . وقد كتبت كل بيت بالطريقة المألوفة ، ثم كتبته مقسما إلى تفاعيل تبعا للتقسيمات المعروفة عند العروضيين[2] ، ووضعت فواصل بين التفاعيل ، ويلى ذلك علامات تدل على مقاطع البيت ونوع كل مقطع ، مع تقسيمها أيضا إلى مجموعات تدلّ كلّ منها على تفعيلة . واستعملت العلامة « ــ » لتدل على المقطع الطويل ، والعلامة « ٧ » لتدل على المقطع القصير ، وجعلت تحت كل مقطع منبور علامة تدل على النبر هى « ↑ » ، ووضعت دائرة حول كل علامة تدل على مقطع يعدّه العروضيون جزءا من الوتد (وهو عندهم يتكون من متحرك وساكن) ، ويلى ذلك رقمان بينهما العلامة « : » ، للدلالة على النسبة بين عدد المقاطع المنبورة التى تُعَدّ أجزاءً من أوتاد ، وعدد المقاطع المنبورة دون أن تكون أجزاء من أوتاد .

---

(١) قام « د . عياد » بمحاولة لتتبع النبر فى أبيات قلائل من قصيدة « المعرى » : (غير مجد فى ملّتى واعتقادى) ، ولكنه لم يعتمد على نموذج صوتى ، ولم يعتمد على سمعه ، بل اتبع قواعد « د . أنيس » . فطبقها على ستة أبيات من القصيدة ، ثم ضم إليها قواعد المستشرق « جويار » ، وطبق النظامين معا على بيتين من القصيدة نفسها . (ص ٥٠ ، ٨٦)

ولكنّى حاولت فى استقرائى لهذه المجموعة من النصوص أن أستمع الى النماذج نفسها ، وأن الاحظ ما فيها من خصائص صوتية ، دون تطبيق أى قواعد معروفة سلفا ، بل دون تأثر بأى أفكار مسبقة . أى أننى وصفت ما سمعته ولاحظته فعلا ، سواء أكان موافقا أو مخالفا لأية نظرية فى النبر أو التنغيم أو فى أوزان الشعر .

(٢) حاولت أن أحافظ على شكل الكلمة بقدر الإمكان ، ولم أكتب الأبيات كتابة عروضية حتى تسهل قراءتها .

٥/ ب

● النص الأول : نحو المجد ــ للشاعر « إبراهيم ناجى » ــ الكامل[٢] .

١ ـ يا أم من تستصرخين من الذى ‏ ‏ قدح اللظى الموار فى عينيك
يا أم من/تستصرخيـ/ن من الذى ‏ ‏ قدح اللظى الـ/موار فى/عينيك
ـ ـ ٧ ⊖/ ـ ـ ٧ ⊖/ ٧٧ ـ ٧ ⊖ ‏ ‏ ٧٧ ـ ٧ ⊖/ ـ ـ ٧ ⊖ / ـ ـ ـ
٦ : ١

٢ ـ يا أم هل تمشين نحو النار أم ‏ ‏ فتح الوغى ومشى الجحيم إليك
يا أم هل/تمشين نحـ/والنار أم ‏ ‏ فتح الوغى/ومشى الجحيـ/م اليك
ـ ـ ٧ ⊖/ ـ ـ ٧ ⊖/ ـ ـ ٧ ⊖ ‏ ‏ ٧٧ ـ ٧ ⊖/ ٧٧ ـ ٧ ⊖ / ٧٧ ـ ـ
٢ : ٧

٣ ـ ما حلّ بالحرية الحمراء هل ‏ ‏ سال الدم القانى على قدميك
ما حل بالـ/حرية الـ/حمراء هل ‏ ‏ سال الدم الـ/قانى على/قدميك
ـ ـ ٧ ⊖/ ـ ـ ٧ ⊖/ ـ ـ ٧ ⊖ ‏ ‏ ـ ـ ٧ ⊖ / ـ ـ ٧ ⊖ / ٧٧ ـ ـ
٨ : صفر

٤ ـ يا ويلها من صرخة مجنونة ‏ ‏ ضجت لها الآفاق من شفتيك
يا ويلها/من صرخة/ مجنونة ‏ ‏ ضجت لها الـ/آفاق من /شفتيك
ـ ـ ٧ ⊖/ ـ ـ ٧ ⊖ / ـ ـ ٧ ⊖ ‏ ‏ ـ ـ ٧ ⊖ / ـ ـ ٧ ⊖ / ٧٧ ـ ـ
٧ : صفر

٥ ـ لا تجزعى يوم الفداء فكلنا ‏ ‏ مهج تحلق كالنسور عليك
لا تجزعى/يوم الفدا/ء فكلنا ‏ ‏ مهج تحلـ/لق كالنسو/ر عليك
ـ ـ ٧ ⊖/ ـ ـ ٧ ⊖/ ٧٧ ـ ٧ ⊖ ‏ ‏ ٧٧ ـ ٧ ⊖/ ٧٧ ـ ٧ ⊖/ ٧٧ ـ ـ
٢٠ : ٦

(١) برنامج « لغتنا الجميلة » ــ يعده ويقدمه « فاروق شوشة » ــ إذاعة البرنامج العام ــ ١٩٨٧/١٠/٦ م

٦ ـ فتلفتى تجـدى عـرينـك عـامـرا   وتسـمّـعـى كـم قـائـل لـبيـك

فتلفتى/تجدى عريـ/نك عامرا   وتسمعى/كم قائل/لبيك

⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ـ٧٧   ⊖ ٧ـ٧٧/ ⊖ ٧ - - / - - -

↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑

صفر : ٧

٧ ـ وقف الشباب فداء محراب الحمى   وتجـمـع الأشبـال بـين يـديـك

وقف الشبا/ب فداء محـ/راب الحمى   وتجمع الـ/أشبال بيـ/ن يديك

⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ - -   ⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ - -/ ٧٧ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑

٧ : ٢

٨ ـ والصقـر تاجـك تاج فـرعون الـذى   جعـل الشمـوس الـزهـر فى كفيـك

والصقر تا/جك تاج فر/عون الذى   جعل الشمو/س الزهر فى/كفيك

⊖ ٧ - -/⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ - -   ⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ - - / - - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑

٨ : ١

٩ ـ والمجـد تاجـك والسّمـالـك مـوطن   والـشهـب والأقمـار فى نـعـليـك

والمجد تا/جك والسما/لك موطن   والشهب والـ/أقمار فى/نعليك

⊖ ٧ - -/⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ـ٧٧   ⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - - / - - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑

صفر : ٨

١٠ ـ لا تجزعى يوم الفداء فكلنا   مهج تحلق كالنسور عليك

(تكرار للبيت الخامس)

٦ : ٢

١١ ـ فـتلفتى تجدى عرينك عامرا   وتسمّعى كم قائل لبيك

(تكرار للبيت السادس)

صفر : ٧

١٢ ـ يـا مصر أنت الكون والـدنيـا معـا   وعـظائم الأجيـال فى تـاجيـك

يا مصر أنـ/ت الكون والد/نيا معا   وعظائم الـ/أجيال فى/تاجيك

⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - -   ⊖ ٧ـ٧٧/⊖ ٧ - - / - - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑

صفر : ٨

● النص الثـانى: من شعراء « أحمد بن محمد بن عبد ربه » ـ الطويل[1]

١ ـ ويهتـاج قلبى كلما كـان سـاكنـا   دعـاء حمـام لم يبـت بـوكـون
ويهتا/ج قلبى كل/لما كا/ن ساكنا   دعـاء/ حمـام لم/يبت بـ/وكـون
ν ⊖ ‑/ν ‑‑ ⊖ ‑/ν ⊖ ‑/ν ⊖ ν ‑   ν ⊖ ν/ν ⊖ ‑‑/ν ⊖ ν/ν ⊖ ‑
↑ ↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑
٥ . ٤

٢ ـ وان ارتيـاحى من بكـاء حمـامـة   كـذى شجن داويتـه بشجـون
وان ار/تيـاحى من/بكاء/حمـامـة   كذى ش/جن داوي/ته بـ/ شجون
ν ⊖ ‑/ν ⊖ ‑‑/ν ⊖ ν/ν ⊖ ν ‑   ν ⊖ν/ν ⊖ ‑‑/ν ⊖ ν/ν ⊖ ‑
↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑
٣ : ٥

٣ ـ كـأن حمـام الأيـك لمـا تجـاوبت   حـزين بكـى من رحمـة لحـزين
كـأن/حمـام الأي/ك لمـا/تجـاوبت   حـزين/بكى من رح/مة ل/حزين
ν ⊖ ν/ν ⊖ ‑‑/ν ⊖ ‑/ν ⊖ ν ‑   ν ⊖ ‑/ν ⊖ ‑‑/ν ⊖ ν/ν⊖ ‑
↑ ↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٤ : ٥

● النص الثالث : من شعر « الحسن بن محمد بن بابل »[2] ـ « الطويل »

١ ـ ألا مـا لجسمى قـد عـلاه شحـوب   ومـا بال قلبى ضـامرتـه[3] كـروب
ألا ما/لجسمى قد/عـلاه/شحـوب   وما با/ل قلبى ضـا/مرتـه/كروب
ν ⊖ ‑/ν ⊖ ‑‑/ν ⊖ ν/ν ⊖ ‑   ν ⊖ ‑/ν ⊖ ‑‑/ν ⊖ ν/ν ‑
↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑
٢ ٧

(١) برنامج « تطوف الأدب » ـ إعداد صبرى سلامة ـ تقديم على عيسى ، وأصوات أخرى متعددة ـ إذاعة البرنامج العام ـ ١٩٨٧/١٠/٣١ م

(٢) برنامج « تطوف الأدب » . ١٩٨٧/١٠/٣١ م

(٣) هكذا قرأ المذيع ، ويبدو أن الأصل « خامرته » بالخاء ، كما ذكر أ . د. « محمود مكى » .

٢ ـ وما بال أحشائى تَوقّد لوعة   وما بال رأسى قد علاه مشيبُ
وما با/ل أحشائى/توقـ/د لوعة   وما با/ل رأسى قد/علاه/مشيب
٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧ ـ   ٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ـ
٥ : ٥

٣ ـ وما ذاك إلا أن رمتنى يد النوى   وأنى فى أرجاء مصرَ غريب
وما ذا/ك إلا أن/رمتنى/يد النوى   وأنـ/ى فى أرجا/ء مصرَ/غريب
٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧ ـ   ٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ـ
٥ : ٥

رعى
٤ ـ أراعى نجوم الليل لا آلف الكرى   كأنى على النجوم رقيب
أراعى/نجوم الليـ/ل لا آ/لف الكرى كأنى/على رعى الن/نجوم/رقيب
٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧ ـ   ٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ـ
٥ : ٥

٥ ـ إذا ما دعوت الدمع يوما أجابنى   وإن رمت دعوى الصبر ليس يجيب
إذا ما/دعوت الدمـ/ع يوما/أجابنى   وإن رمـ/ت دعوى الصب/ر ليس/يجيب
٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧ ـ   ٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ـ
٦ : ٤

٦ ـ وإن رمت كتمان الذى بى من الأسى   جرى هاطل من مقلتىَّ سكوب
وإن رمـ/ت كتمان الـ/لذى بى/من الأسى جرى ها/طل من مقـ/لتى/سكوب
٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧ ـ   ٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ـ
٣ : ٨

٧ ـ ألا ليت شعرى هل أرى الدهر منزلا   تبوّأه بعد الفراق حبيب
ألا ليـ/ت شعرى هل/أرى الدهـ/ر منزلا   تبو/أه بعد الـ/فراق/حبيب
٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧ ـ   ٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ـ
٣ : ٧

٨ ـ وهل أردن يوما مياه رصافة   وهل يصفوَنْ لى عيشها ويطيب
وهل أ/ردن يوما/مياه/رصافة   وهل يصـ/فون لى عيـ/شها و/يطيب

٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧ـ   ٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ ـ
↑ ↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٤ : ٥

● النص الرابع : من شعر « محمد بن أحمد بن قادم »(١) الخفيف

١ ـ لم أبــح بــاســمــه لأنى ضــنــيــن   بــاســمــه أن تــذيــلــه الأفــواه
لم أبــح بــاســ/مــه لأن/ى ضــنــيــن   بــاســمــه أن/تــذيله الـ/أفــواه
ـ٧ ⊖ ـ/٧ـ ٧ ⊖ / ـ ٧ ⊖ ـ   ـ٧ ⊖ ـ/٧ـ ٧ ⊖ / ـ ـ ـ ـ
↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑
٢ : ٥

٢ ـ أنــا مــن خــاطــرى أغــار عليــه   عــنــد ذكــرى لــه فكــيف ســواه
أنــا من خــا/طــرى أغــا/ر عليــه   عــنــد ذكرى/لــه فكيف/ف ســواه
٧٧ ⊖ ـ/٧ـ ٧ ⊖ / ٧٧ ⊖ ـ   ـ٧ ⊖ ـ/٧ـ ٧ ⊖ / ٧٧ ⊖ ـ
↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٤ : ٥

٣ ـ ســاء ظــنى لفــرط غــيــرة قــلــبى   مــع عــلــمى عــفــاف مــن أهــواه
ســاء ظنى/لفــرط غيـ/رة قلبى   مــع علمى/عــفــاف من/أهــواه
ـ٧ ⊖ ـ/٧ـ ٧ ⊖ / ٧٧ ⊖ ـ   ٧٧ ⊖ ـ/٧ـ ٧ ⊖ / ـ ـ ـ
↑ ↑ ↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑
٣ : ٦

٤ ـ وإذا مــا ســمــعــت مــن يــتــشــكّــى   حــرقــة خــلــت أنها شــكــواه
وإذا مــا/ســمــعت من/يــتــشــكــى   حــرقــة خــلـ/ت أنها/شــكــواه
٧٧ ⊖ ـ/٧ ـ ٧ ⊖ / ٧٧ ⊖ ـ   ـ٧ ⊖ ـ/٧ـ ٧ ⊖ / ـ ـ ـ
↑ ↑ ↑   ↑ ↑ ↑ ↑
١ : ٦

● النص الخامس : من شعر « عيسى بن جوشن » (٢) البسيط

١ ـ أذاع ســافــح دمــع الــعــين حــين هــمى   من الجــوانــح ســرا كــان مكــتــتــمــا

(١) قطوف الأدب ـ ١٩٨٧/١٠/٣١ م
(٢) قطوف الأدب ـ ١٩٨٧/١٠/٣١ م

أذاع سا/فح دمـ/ع العين حيـ/ن همى	من الجسوا/نح سِرْ/را كان مكـ/تتما
⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧٧/⊖ ٧-٧	⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖٧٧/ ⊖ ٧-٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑ ↑
	٧ : ٤

٢ - لا تحسبى أنـه سـرّ بـذلت بـه	ولا فتحت بـه للكـاشحـين فـما
لا تحسبى/أنـه/سـر بـذلـ/ت بـه	ولا فتحـ/ت به/للكاشحيـ/ن فـما
⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧ - /⊖ ٧--	⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧٧/⊖ ٧-٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑ ↑
	٧ . ٣

٣ -ولا عـواصـى دمـوع لا تـطاوعنى	مـا ذاع سـرك عنـدى ، لا ولا علما
لولا عوا/صى دمو/ع لا تطا/وعنى	ما ذاع سر/رك عنـ/دى لا ولا/علما
⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧-/⊖ ٧--	⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧٧/⊖ ٧--
↑ ↑ ↑ ↑	↑↑ ↑ ↑ ↑
	٧ : ٣

٤ - لؤ م بذى الحب أن يبدى سرائر ما	يهوى ومن صانها حفـظا فقد كـرما
لؤم بذى الـ/حب أن/يبدى سرا/ئرما	يهوى ومن/صانها/حفظا فقد/كرما
⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧-/⊖ ٧--	⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧-/⊖ ٧--
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
	٩ : ٣

٥ - سـجّيـتى أنـنى أرعـى ودائـعـكـم	وأحفظ العهـد منكم كلما قـدمـا
سـجيـتى/أننى/أرعـى ودا/ئعـكم	وأحفظ الـ/عهد منـ/كم كلما/قدما
⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧-/⊖ ٧-٧	⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧-/⊖ ٧-٧
↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑ ↑
	٨ : ١

٦ - وأننى أمنـح الـواشـى بكـم أذنـا	مـعـارة فيكم عن قـولـه صـمّا
وأننى/أمنـح الـ/واشى بكم/أذنا	معـارة/فيكم/عن قـولـه/صـما
⊖ ٧٧/⊖ ٧--/⊖ ٧-/⊖٧-٧	--/ ⊖ ٧ --/ ⊖ ٧-/⊖ ٧-٧
↑ ↑↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑
	صفر : ٩

● النص السادس : من شعر فاتك الشهواجى[1] الرجز

١ ـ رسالة من كلف الفؤادِ	معذَّب بالصدِّ والبعادِ
رسالة/من كلف الـ/فؤادِ	معذب/بالصدّ والـ/بعادِ
٧ - ٧ ⊖ / - ٧٧ ⊖ / ٧ - -	٧ - ٧ ⊖ / - - ٧ ⊖ / ٧ - -
↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑
	صفر : ٦
٢ ـ أجفانه وقف على السُّهاد	يبكى بدمع رائح وغادى
أجفانه/وقف على السْـ/سُهاد	يبكى بدمـ/ع رائح/وغادى
- - ٧ ⊖ / - - ٧ ⊖ / ٧ - -	- - ٧ ⊖ / - - ٧ ⊖ / ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑
	٧ : ١
٣ ـ إلى الذى مما لقيت خالى	منعّم العيش رخىّ البال
الى الذى/مما لقيـ/ت خالى	منعم الـ/عيش رخيـ/ى البال
٧ - ٧ ⊖ / - - ٧ ⊖ / ٧ - -	٧ - ٧ ⊖ / - ٧٧ ⊖ / - - -
↑ ↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑
	٧ : ٢
٤ ـ يريد هجرى ويرى مطالى	لئن سلانى لست سالى
يريد هجـ/رى ويرى/مطالى	لئن سلا/نى لست عنـ/ـه سالى
٧ - ٧ ⊖ / - ٧٧ ⊖ / ٧ - -	٧ - ٧ ⊖ / - - ٧ ⊖ / ٧ - -
↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑ ↑ ↑
	٦ : ٣
٥ ـ يا غصن بان مخجل الأغصان	ويا رخيم الدلّ والمعانى
يا غصن با/ن مخجل الـ/أغصان	ويا رخي/م الدلّ والـ/معانى
- - ٧ ⊖ / - - ٧ ⊖ / - - -	٧ - ٧ ⊖ / - - ٧ ⊖ / ٧ -
↑ ↑ ↑ ↑	↑ ↑ ↑
	٥ : ٢

(١) قطوف الأدب ـ ١٩٨٧/١٠/٣١م .
والتفعيلة الأخيرة فى أكثر الأبيات ليس بها وتد ، لأنها ـ كما يقولون ـ مشتقة من « مستفعلن » ، تعرضّ وتدها لنوع من العلل أدى إلى حذف الساكن الأخير وتسكين ما قبله ، فتحولت الوحدة (//ه) الى (/ه) . أما الوحدة التى ترد فى اوائل كثير من الأضرب (//ه) فهى عندهم ليست وتدا ، لأن أصلها (/ه/ه) ثم تحولت بالزحاف الى هذه الصورة .

٦ - يا قمرا ما إن له مداني   يا ذا الذي بطرفه سباني
ياقمرا/ما إن له/مداني   يا ذا الذي/بطرفه/سباني
- - ٧ / ⊖ ٧ - - /⊖ ٧٧-   - - ٧ / ⊖ ٧ -٧/⊖ ٧--
صفر : ٨

٧ - يا ذا الذي يملكني بطرفه   يا من يجلّ الوصف عند وصفه
يا ذا الذي/يملكني/بطرفه   يا من يجل/لُ الوصف عنـ/د وصفه
⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧٧ -/⊖ ٧--   ⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧--/ ⊖ ٧--
٧ : ٢

٨ - يا قاتلي بوعده وخلفه   ارحم محبا قد دنا من حتفه
يا قاتلي / بوعده / وخلفه   ارحم محبـ/با قد دنا/من حتفه
⊖ ٧ - ٧ / ⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧--   ⊖ ٧ - - / ⊖ ٧ - - /⊖ ٧--
٦ : ١

٩ - ارحم عزيزا في هواك ذلاً   ألبسته ثوبا فما تملّى
ارحم عزيـ/زا في هوا /ك ذلا   ألبسته/ثوبا فما/تملى
- - ٧ / ⊖ ٧--/⊖ ٧--   - - ٧ / ⊖ ٧ - - /⊖ ٧--
٦ : ٢

١٠ - قطّعه العذال فيك عذلا   يا بدر تمّ في السما تجلّى
قطّعه الـ/عذال فيـ/ك عذلا   يا ببدر تمـ/م في السما/تجلى
- - ٧ / ⊖ ٧ - - /⊖ ٧٧-   - - ٧ / ⊖ ٧ - - /⊖ ٧--
٦ : ٢

١١ - لم يرض بالذلّة غير نذل   ولست أرضى بقبيح الفعل
لم يرض بالـذ/ذلة غيـ/رنذل   ولست أر/ضى بقبيـ/ح الفعل
- - ٧ / ⊖ ٧٧-/⊖ ٧--   - - - / ⊖ ٧٧-/⊖ ٧-٧
٥ : ٣

١٢ - إني أرى من دون هذا قتلي   فاقطع وصالي أو فجد بالفضل
إني أرى/من دون هـ/ذا قتلي   فاقطع وصا/لي أو فجد/بالفضل

- - - / ⊖ ٧ - -/⊖ ٧-- - - - / ⊖ ٧ - - /⊖٧--
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٦ : ٣

● النص السابع : سليمان والهدهد ــ للشاعر « أحمد شوقى »[1] الرمل

١ ـ وقف الهدهد فى باب سليمان بذلة
وقف الهـ/هد فى با/ب سليما/ن بذلة
- ⊖ ٧٧/- ⊖ ٧٧/- ⊖ ٧٧/- ⊖ ٧٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٤ : ١

٢ ـ قال يا مولاى كن لى عيشتى صارت مملة
قال يا مو/لاى كن لى عيشتى صا/رت مملة
- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ - - ⊖ ٧- / - ⊖ ٧-
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٤ : ٢

٣ ـ متُّ من حبَّة بُرٍّ أحدثت فى الصدر غلّة
مت من حبـ/بة بر أحدثت فى الص/صدر غلة
- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ - - ⊖ ٧٧ / - ⊖ ٧ -
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٤ : ٢

٤ ـ لا مياه النيل ترويها ولا أمواه دجلة
لا مياه النـ/نيل تروي/ـها ولا أمـ/واه دجلة
- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ - - ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧ -
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٤ : ٢

٥ ـ وإذا دامت قليلا قتلتنى شر قتلة
وإذا دا / مت قليلا قتلتنى / شر قتلة
- ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧٧ - ⊖ ٧ - / - ⊖ ٧-
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٣ : ٣

---

(١) برنامج لغتنا الجميلة ــ يعده ويقدمه : « فاروق شوشة » ــ إذاعة البرنامج العام ــ ١٩٨٧/١٠/٥ .

٦ ـ فأشار السيد العالى إلى من كان حوله

فأشار الســ/سيد العا/لى إلى من/كان حوله

٧٧ ⊖ ـ/ـ ٧ ⊖ ـ/ـ ٧ ⊖ ـ/ـ ٧ ⊖ ـ

٢ : ٤

٧ ـ قـد جـنى الهـدهـد ذنـبـا وأتى فى الـلؤم فـعـلة

قـد جـنى الهـد/هـد ذنـبـا وأتى فى الـ/لـؤم فـعـلة

ـ ٧ ⊖ ـ / ٧٧ ⊖ ـ ٧٧ ⊖ ـ / ـ ٧ ⊖ ـ

٢ : ٤

٩ ـ مـا أرى الحـبـة إلا سـرقـت مـن بـيـت نمـلة

مـا أرى الحـبـ/بـة الا سـرقـت مـن/بـيـت نمـلة

ـ ٧ ⊖ ـ / ٧٧ ⊖ ـ ٧٧ ⊖ ـ / ـ ٧ ⊖ ـ

٢ : ٤

٨ ـ تلك نار الإثم فى الصدر وللشكوى تعلة

تلك نار الـ/إثم فى الصد/ر وللشكـ/وى تعلة

ـ ٧ ⊖ ـ/ـ ٧ ⊖ ـ/٧٧ ⊖ ـ/ـ ٧ ⊖ ـ

٢ : ٤

١٠ ـ إن لـلظـالم صـدرا يـشـتـكـى مـن غـيـر عـلة

إن لـلظـا/لم صـدرا يـشـتـكـى مـن/غـيـر عـلة

ـ ٧ ⊖ ـ / ٧٧ ⊖ ـ ـ٧ ⊖ ـ / ـ ٧ ⊖ ـ

٢ : ٤

● النص الثامن سليمان والطاووس ـ لشاعر أحمد شوقى[1] الوافــر

١ ـ سـمـعـت بـأن طـاووسـا أتـى يـومـا سـليـمـانـا
سـمـعـت بـأن/ن طـاووسـا أتى يـومـا / سـليـمـانـا
- - ⊖ v / - - ⊖ v - - ⊖ v / - vv ⊖ v
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
١ : ٥

٢ ـ يجرّر دون وفد الطير اد يالا وأردانا
يجررو/ن وفد الطيـ/ر أذيالا/وأردانا
- - ⊖ v/- - ⊖ v/- - ⊖ v/- vv ⊖ v
↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٢ : ٤

٣ ـ ويـظهـر ريـشـه طـورا ويخـفـى الـريش أحـيـانـا
ويـظهـر ريـ/شـه طـورا ويخـفـى الـريـ/ش أحـيـانـا
- - ⊖ v / - - ⊖ v - - ⊖ v / - vv ⊖ v
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٢ : ٤

٤ ـ فـقـال لـدىّ مـسـألـة أظـنّ أواتهـا أنـا
فـقـال لـديّ/ى مـسـألـة أظـن أوا/نهـا آنـا
- - ⊖ v / - vv ⊖ v - vv ⊖ v / - vv ⊖ v
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
٢ : ٤

٥ ـ وهـا قـد جئـت أعـرضـهـا عـلـى أعـتـاب مـولانـا
وهـا قـد جئـ/ت أعـرضـهـا عـلـى أعـتـا/ب مـولانـا
- - ⊖ v / - - ⊖ v - - v ⊖ v / - - ⊖ v
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
١ : ٥

٦ ـ ألست الروض بالأزهار والأنوار مزدانا
ألست الرو/ض بالأزها/ر والأنوا/ر مزدانا

---

(١) لغتنا الجميلة ـ ١٩٨٧/١٠/٥ .

-- ⊖ ٧/-- ⊖ ٧/-- ⊖ ٧/-- ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ١

٧ ـ ألم أستوفِ آى الظرف أشكالا وألوانا
ألم أستو/ف أى الظر/ف أشكالا/وألوانا
-- ⊖ ٧/-- ⊖ ٧/-- ⊖ ٧/-- ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٨ ـ ألم أصبح بـبـابـكـم لجمع الطير سـلطانـا
ألم اصبح / ببابكم لجمع الطي / ر سلطانا
- - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ -٧٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٩ ـ وكيف يليق أن أبقى وقومى الغرّ أوثانا
وكيف يلي/ق أن أبقى وقومي الغر/أوثانا

- - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ - - ⊖ ٧ / - ٧٧ ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٠ ـ فحسن الصوت قد أمسى لـصيبى منه حرمانا
فحسن الصو/ت قد أمسى لصيبي مند/ه حرمانه
- - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧ - - ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١١ ـ فما تيّميت أفئدة ولا أسكرت آذانا
فما تيم/ت افئدة ولا أسكر/ت آذانا
- - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ - ٧٧ ⊖ ٧ / - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

صفر : ٦

١٢ ـ وهذى الطير أحقرها يزيد الصبُّ أشجانا
وهذى الطي/ر أحقرها يزيد الصب/ب أشجانا
- - ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧ - ٧٧ ⊖ ٧ / - - ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٣ ـ وتهتزّ الملوك له إذا ما هزّ عيدانا

وتهتز الـ/ملوك له اذا ما هز/ز عيدانا

٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ ٧٧ - ٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ١

١٤ ـ فقال له سليمان لقد كان الذى كانا

فقال له/سليمان لقد كان الـ/لذي كانا

٧ ⊖ ٧٧ - / ٧ ⊖ - - ٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ٢

١٥ ـ تعالت حكمة البارى وجل ،صنيعه شانا

تعالت حكـ/مة الباري وجل صنيـ/عه شانا

٧ ⊖ - - / ٧ - - - ٧ ⊖ ٧٧ - / ٧ ⊖ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٦ ـ لقد صغّرت يا مغرور نعمى الله كفرانا

لقد صغر/ت يا مغرور/ر نعمي اللـ/له كفرانا

٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١٧ ـ وملك الطير لم تحفل به كبْرا وطغيانا

وملك الطيـ/رلم تحفل به كبرا / وطغيانا

٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - - ٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ١

١٨ ـ فلو أصبحت ذا صوت لما كلمت إنسانا

فلو أصبحـ/ت ذا صوت لما كلمـ/ت إنسانا

٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - - ٧ ⊖ - - / ٧ ⊖ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ١

● النص التاسع :مولد قصيدة ـ للشاعر : عبد الله السيد شرف[1]
وزن المتقارب الجديد

١ ـ تعرّت على ساحل الليل فى راحتىّ وقالت إلىّ
تعرّت/على سا/حل الليـ/ل فى را/حتى/وقالت/إلىّ
⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ٣

٢ ـ تنام الكواكب فى مقلتى وتغفو الورود على وجنتى
تنام الـ/كواكـ/ب فى مقـ/لتى/وتغفو الـ/ورود/على وجـ/نتى
⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٨ : صفر

٣ ـ وفى شفتىّ تحطُّ الكروم وشعرى سنابل أمن سخى
وفى شـ/فتىّ/تحطُّ الـ/كروم/وشعرى/سنابـ/ل أمن/سخى
⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٧ : ١

٤ ـ فهيّا إلىّ
فهيّا/إلىّ
⊖ ٧/- ⊖ ٧
↑ ↑

٢ : صفر

٥ ـ تغيب الشموس وراء الغمام
تغيب الشـ/شموس/وراء الـ/غمام

---

(١) برنامج « ألوان من الشعر » ، يعده ويقدمه : « إبراهيم أبو سنة » ـ إذاعة البرنامج الثانى ـ ١٩٨٧/١٠/١٨ مْ

٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊕[1]
↑ ↑ ↑ ↑

٤ : صفر

٦ ـ وما زال يهدل هذا الحمام

وما زا/ل يهد/ل هذا الـ/حمام

٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊕
↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

٧ ـ وصوت الزمان يشيلك , دوما على راحتيه

وصوت الز/زمان/يشيلـ/ ك دوما/على را/حتيه

٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ⊕
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٥ : ٢

٨ ـ ويلقيك بين اللصوص الإماء

ويلقيـ/ك بين الـ/لصوص الـ/إماء

٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ⊕
↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ١

٩ ـ وبين الشواعر والأدعياء

وبين الشـ/شواعـ/ر والأد/عياء

٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊕
↑ ↑ ↑

٣ : صفر

١٠ ـ فكيف تصافيت والليل والأمنيات بهذ الخواء

فكيف/تصافيـ/ت والليـ/ل والأمـ/نيات/بهذا الـ/خواء

---

(١) ينتهى هذا البيت وبعض الأبيات الأخرى بالتفعيلة « فعول » . وهذه التفعيلة تتكون من متحركين يليهما ساكنان . وهى وحدة يسميها « حازم » بالوتد المتضاعف (ص ٢٥٣) ، ولا أعرف أحدا من العروضيين شارك « حازما » فى هذه التسمية . ولست أدرى هل تعد وتدا عند الذين يربطون النبر بالوتد أم لا . وعلى أية حال قد عاملتها معاملة الوتد ، ووضعت دائرة حول العلامة « ÷ » الدالة على المقطع زائد الطول الذى يقع فى آخرها .

⊕ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٤ : ٢

١١ ــ ومدّت ذراعا بقلب الضياع وقالت تثنَّ على ساعدى

ومدت/ذراعا/بقلب الضـ/ضياع/وقالت/تثنَّ/على سا/عدى

⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٧ : ١

١٢ ــ وألق الدِّلاءْ

وألق الد/لا ءْ

⨸ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑

٢ : صفر

١٣ ــ ومدّ اليراعْ ويوما فيوما تجىء بشىء

ومد الـ/يرا عْ/ويوما/فيوما/تجىء/بشىء

⨸ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/⨸ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٦ : صفر

١٤ ــ حديث غبى

حديث/غبى

⊖ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑

٢ : صفر

١٥ ــ مقال ذكى

مقال/ذكى

⊖ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑

٢ : صفر

١٦ ــ وهزَّ الحروف تساقط فوق الرءوس أمانا وحبا بعصر شقى

وهزالـ/حروف/تساقـ/ط فوق الر/رؤس/أمانا/وحبا/بعصر/شقى

⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/- ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٩ : صفر

١٧ ـــ لك الليل يغفو على ساعديك

لك الليـ/ل يغفو/على سا/عديك

⨸ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٢

١٨ ـــ ويزورّ عنك شعاع الصباح فماذا تروم وما راح راح

ويزور/رعنك/شعاع الصـ/صباح/فماذا/تروم ومارا/ح راح

⨸ ٧/ـ ـ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ٦

١٩ ـــ ولا أذْن تسمع هذا الدبيب

ولا أذ/ن تسمـ ع هذا الد/ديب

⨸ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٣

٢٠ ـــ ولا عين تبصر أو تستجيب

ولا عيـ/ن تبصـ/ر أو تسـ/تجيب

⨸ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٢

٢١ ـــ وتلك النواطير فوق الدروب

وتلك النـ/نواطير/ر فوق الد/دروب

⨸ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑

١ : ٣

٢٢ ـــ لهنّ المباح وغير المباح

لهن الـ/مباح/وغير الـ/مباح

⨸ ٧/ـ ⊖ ٧/٧ ⊖ ٧/ـ ⊖ ٧

↑ ↑ ↑ ↑

٤ : صفر

٢٣ ـــ وقالت « إليّ »

وقالت/إليّ

٧ ⊖ -/٧ ⊙

↑ ↑

٢ : صفر

٢٤ ــ فما أعذب الصفو فى راحتيك

فما أعـ/ذب الصفـ/و فى را/حتيك

٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊕

↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٢

٢٥ ــ فهيّا لنبنى بيتا رحيبا ونرسم قلبا وثوبا قشيبا

فهيا/لنبنـ/ى بيتا/رحيبا/ونرسـ /م قلبا /وثوبا/قشيبا

٧ ⊖ -/٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ -/٧ ⊖ ..-/٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٧ : ١

٢٦ ــ ولا تترك القلب يمشى وحيدا على مفصل الدمع والإنكسار

ولا تتـ/رك القلـ/ب يمشى/وحيدا/على مفـ/صل الدمـ/ع والإنـ/كسار

٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ - -/٧ ⊕

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٣ : ٥

٢٧ ــ وشدّت ذراعى فسيق الحوار

وشدت/ذراعى/فسيق الـ/حوار

٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊖ -/٧ ⊕

↑ ↑ ↑ ↑

٤ : صفر

٢٨ ــ وكان التوهج و الإنصهار

وكان التـ/توهـ/ج والإنـ/صهار

٧ ⊖ -/٧ ⊖ ٧/٧ ⊖ -/٧ ⊕

↑ ↑ ↑

٣ : صفر

● النـص العاشـر : من « مشاهد من ذاكرة الليل والفصول »احمد محمود مبارك[1]

الرجز الجديد

١ ــ هى التى كانت تمرّ من سنين

هى التى/كانت تمر/ر من سنين

٧ ـ ٧ ⊖/٧ ـ ـ ٧ ⊖/٧ ـ ٧ ⊖

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ٢ : ٣

٢ ــ وفى يدها يزهر الريحان[2]

وفى يد/ها يزهر الر/ريحان

٧ ـ ٧٧/ـ ـ ٧ ⊖/ـ ÷

↑↑ ↑ ↑ صفر : ٤

٣ ــ فينتشى المكان

فينتشى الـ/مكان

٧ ـ ٧ ⊖/٧ ÷

↑ ↑ صفر : ٢

٤ ــ ومثلما كانت عقود الياسمين

ومثلما/كانت عقود/د الياسمين

٧ـ ٧ ⊖/ـ ـ ٧ ⊖/ـ ـ ٧ ⊖÷

↑ ↑ ↑ ↑ ٢ : ٢

---

(١) ألوان من الشعر ــ ١٩٨٧/١٢/٢٧ م

(٢) هكذا قرىء البيت ، والتفعيلة الأولى فيه (متفعلُ) أى أن بها تغييرين احدهما الخبن ، والآخر تغيير غير مألوف ، لأنه دخل الوتد . وربما كان البيت فى الأصل (وفى يديها يزهر الريحان) ، وفى هذه الحالة تكون التفعيلة الأولى (متفعلن) .

٥ ــ تلتفّ حول جيدها

تلتف حو/ل جيدها

⊖ ٧ ــ ٧ /⊖ ٧ - -

↑ ↑ ٢ : ١

٦ ــ كان يلفّنا بهاؤها

كان يلفـ/فنا بها/ؤها

- ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧٧ -

↑ ↑ ↑ ٢ : ١

٧ ــ كانت تطوف حولنا . . . عصفورة من نور

كانت تطو/ف حولنا/عصفورة/من نور

÷ -/⊖ ٧- -/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ٤ : ١

٨ ــ تبدد الديجور عن عيوننا

تبدد الد/ديجور عن/عيوننا

⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧- -/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ ↑ صفر : ٣

٩ ــ فتورق الأهداب بالحبور

فتورق الـ/أهداب بالـ/حبور

÷ ٧/⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ ↑ صفر : ٣

١٠ ــ أجل هى التى . .

أجل هى الــ/لتى

- ٧/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ ↑ صفر : ٣

١١ ــ أيام كان الحب ساكنا مدينتى

أيام كا/ن الحب سا/كنا مديـ/نتى

- ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - -

↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٣

١٢ ـ كانت تمر فى الغروب

كانت تمر/ر فى الغروب

⨸ ٧ - ٧/⊖ ٧ - -

↑ ↑ ↑

٢ : ١

١٣ ـ وحين يلمح الشعاع حسنها يثوب

وحين يلـ/مح الشعا/ع حسنها/يثوب

÷ ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٣

١٤ ـ وعندما كانت تقدّم الزهور لى وللرفاق . . أشترى ويشترون(١)

وعندما/كانت تقد/د م الزهو/ر لى وللر/رفاقْ/أشترى/ويشترون

⨸ ٧- ٧/- ٧ -/ ÷ ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

٢ : ٦

١٥ ـ دقائق التجوال فى حدائق العيون

دقائق التـ/تجوال فى/حدائق الـ/عيون

÷ ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ ↑ ↑

١ : ٤

١٦ ـ ويهرع الشوق البرىء يمتطى أعنة الخيال كى يلملم الشمس التى

ويهـرع الشـ/شـوق البـرى/ء يمتطى/أعنـة الـ/خيـال كى/يلملم الشـ/شمس التى

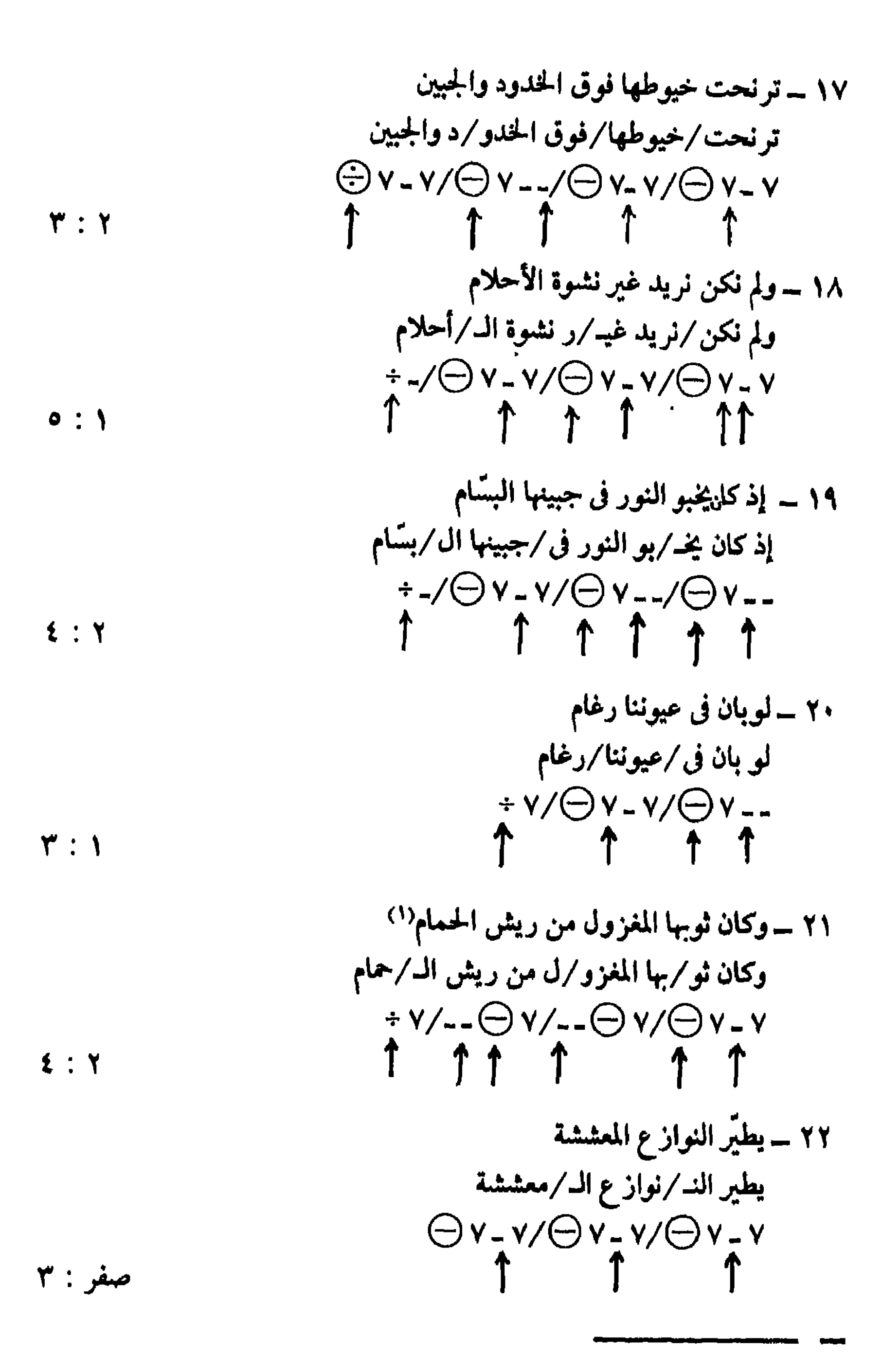
⊖ ٧ - -/⊖ ٧- ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

١ : ٨

---

(١) هكذا قرأ ، المذيع بتسكين القاف فى (الرفاقْ) مع تنغيم يدل على الاتصال ، وقد أدّى ذلك الى تفعيلة غير مألوفة فى حشو الرجز : « فعولْ » وأخرى غير رجزية : « فاعلن ».



(١) يستعمل الشاعر (مفاعيلن) فى قصيدتة الرجزية ، وهو أمر غير مألوف ، وإن كانت له سوابق فى بعض الشعر الجديد .

٢٣ ــ فى بؤرة النفوس

فى بؤرة النـ/نفوس

÷ ٧ /⊖ ٧ - -

↑ ↑↑ صفر : ٣

٢٤ ــ ما بالها الآن تجوس

ما بالها الـ/آن تجوس

⊕ ٧٧ -/⊖ ٧ - -

↑ ↑ ↑ ١ : ٢

٢٥ ــ فى بركة الظلام

فى بركةالظ /ظلام

÷ ٧/⊖ ٧ - -

↑ ↑↑ صفر : ٣

٢٦ ــ وعينها مغبّشة

وعينها/مغبّشة

⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ صفر : ٢

٢٧ ــ بالسهد والدخان والقتام

بالسهد والد/دخان والـ/قتام

÷ ٧/⊖ ٧ - ٧/⊖ ٧ - -

↑ ↑ ↑ صفر : ٣

٢٨ ــ وثوبها المنقوش بالعراء

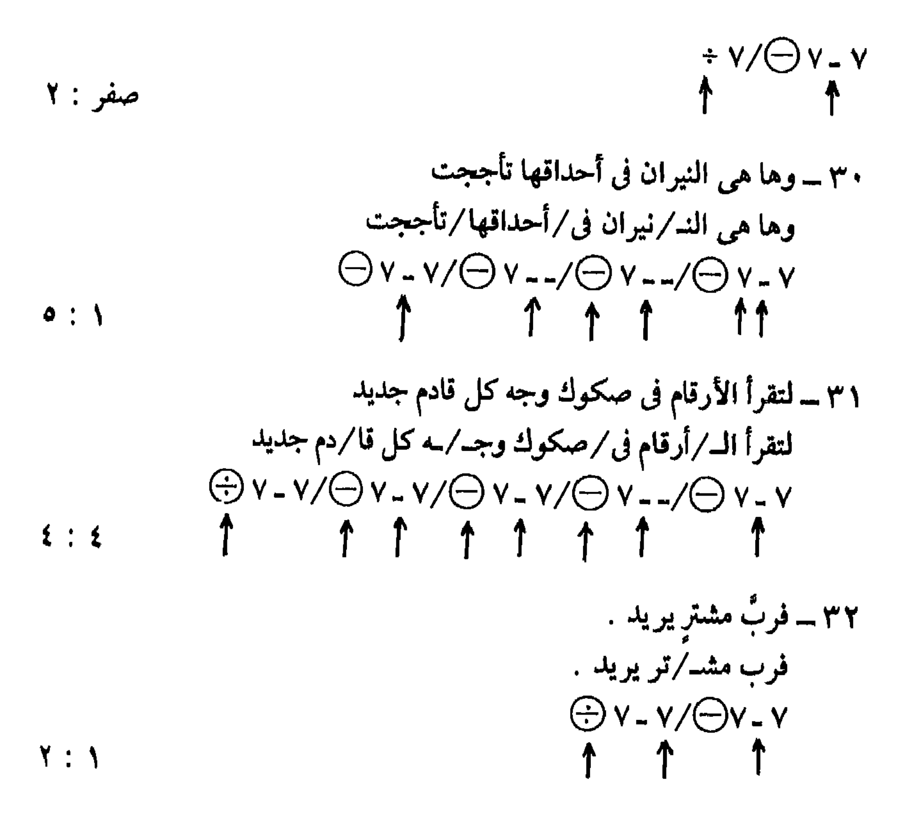
وثوبها الـ/منقوش بالـ/عراء

÷ ٧/⊖ ٧ - -/⊖ ٧ - ٧

↑ ↑ ↑ ص . ٣

٢٩ ــ يجول بالرواء

يجول بالرّ/رُواء



١ ــ يلاحظ فى النصوص السابقة أن الأوتاد المجموعة ليست مواضع للنبر فى كل الحالات ، ولا فى أكثر الحالات . ومراجعة الأرقام الدالة على مواضع النبر ، تدل بوضوح على أن مواضع النبر فى أكثر التفاعيل لم تكن أجزاء من الأوتاد ، بل مقاطع أخرى . وفى بعض الأبيات لم يقع النبر على جزء من أى وتد مجموع ، كما فى البيت ٦ من النص ٥ ، والبيت ١ والبيت ٦ من النص ٦ ، والبيت ١١ من النص ٨ ، والأبيات ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٢ من النص الأخير . ومع ذلك لم يتسبب غياب النبر عن الأوتاد فى أىّ شعور بالاختلال أو الكسر أو النقص الموسيقى فى أى من هذه الأبيات .

٢ ــ ويلاحظ أن المتقارب هو الوزن الوحيد الذى كان النبر فى أكثر تفاعيله على المقطع الطويل الذى هو جزء من الوتد (ولنسمِّه المقطع الوتدى) وفى الطويل يكثر وقوع النبر نسبيًا على الموضع نفسه . وليس معنى هذا أن للبحرين ، أو لأحدهما طبيعة إيقاعية مخالفة لطبيعة البحور الأخرى ، وإنما يرجع هـذا إلى سبب واضح

قريب ؛ فالنبر فى العربية يقع فى أكثر الأحيان على المقطع الذى قبل الأخير من الكلمة ، والمقطع الوتدى فى التفعيلة : (فعولن) يقع قبل مقطعها الأخير ، وكذلك صورتها المزاحفة (فعولُ) ، ولما كانت نسبة عالية من الكلمات فى العربية يتكون كل منها من ثلاثة مقاطع ، كان من الطبيعى أن تتوافق التفاعيل مع الكلمات فى كثير من الأبيات ، وكان من الطبيعى أن يكون النبر فى كثير من التفاعيل على جزء من الوتد . وفى قصيدة « عبد الله السيد شرف » : « مولد قصيدة » نجد أكثر التفاعيل متوافقة مع الكلمات فى الأبيات : (٤ ، ٥ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٧) ونجد نصف التفاعيل متوافقة مع الكلمات فى الأبيات : (٣ ، ٨ ، ١٨ ، ٢٥) .[1] ولبحر « الطويل » نصيب من هذا ، لأن شطره يتكون من أربع تفاعيل ، اثنتان منها على وزن « فعولن » ، ولكن « الطويل » لا يبلغ مبلغ « المتقارب » ، الذى يتكون حشوه من (فعولن) و (فعولُ) ولا يكاد يخرج عنهما .

ومع ذلك تعادل نصيب المقاطع الوتدية وغير الوتدية من مواقع النبر فى البيتين (٢٠ ، ٢٤) من قصيدة « عبد الله شرف » ، بل تفوقت المقاطع غير الوتدية على المقاطع الوتدية فى البيت (٢٦) ، فلم يؤدّ هذا أو ذلك إلى أى شعور بالاختلال أو النقص فى هذه الأبيات .

إذا حاولنا أن نجد فى النماذج السابقة نظاما نبريًا آخر ــ غير توقيع النبر على المقاطع الطويلة الوتدية ــ وجدنا أن توزيع النبر لا يخضع لأى نظام ايقاعى ؛ فهو لا يقع على موضع ثابت فى التفعيلة ، ولا يقع على مسافات مقطعية متساوية أو

---

(١) يمكننا التغاضى عن أداة التعريف « ال » لأن اتصالها بالكلمة لا يغيّر من موضع ، فلا فرق فى موضع النبر بين « كتاب » و « الكتاب » ، ووقوعها بين كلمتين لا يغيّر من موضع النبر فى منهما ، كأن نقول « هذا كتاب » و « هذا الكتاب » . كذلك يمكن التغاضى عن أدوات العطف المكونة من حرف واحد مثل « الواو » ، لأنها أيضا لا تغيّر من موضع النبر فى أكثر الأحيان . وكل هذا تبعا لأساليب النبر فى الأداء المصرى المعاصر ، والمقصود بالتوافق هنا أن حروف التفعيلة تتطابق مع حروف الكلمة .

متقاربة على مستوى الشطر أو البيت[1] ، حتى لو سمحنا بوجود نسبة عـالية من التنويع أو الزحاف أو ما شئنا من أسماء .

٤ ــ توزيع النبر فى الشعر يشبه توزيع النبر فى لغة النثر العادية (٢). أى أنّ نبر الشعر ــ فى الغالب ــ يخضع لنفس « القواعد » التى يخضع لها النثر على مستوى اللهجة الواحدة . فالذى يؤدى الشعر يطبّق عليه قواعد النبر التى يطبقها فى أدائه للغته النثرية وإن كان بعضهم يجعل النبر فى الشعر أقوى وأوضح من النبر المألوف

---

(١) فى الشعر الإنجليزى مثلا يتركب الوزن من وحدات (Feet) ، يختلف توزيع النبر فيها من وزن إلى وزن . ففى وزن « الإيامب » تتكون الوحدة من مقطعين ، أولهما غير منبور ، والثانى منبور . وفى الوزن « التروكى » تتكون الوحدة من مقطعين ، أولهما منبور ، والآخر غير منبور . و « الأنابيست » تتكون وحدته من ثلاثة مقاطع ، الأول والثانى منها غير منبورين ، والثالث منبور . « والداكتيل » تتكون وحدته من ثلاثة مقاطع أيضا ، أولها منبور ، والآخران غير منبورين .
يراجع على سبيل المثال :

Reaves, op.cit. p. 140 : 149.

(٢) استنتج د . أنيس « قواعد » النبر فى الأداء المصرى المعاصر للغة العربية ولخصها فيما يأتى · ينظر أولا الى المقطع الأخير فإذا كان زائد الطول ، كان هو موضع النبر ، وإلا نظر إلى المقطع الذى قبل الأخير ، فإن كان طويلا حكمنا بأنه موضع النبر ، أما إذا كان قصيرا نظر إلى ما قبله ، فإن كان قصيرا كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعدّ من آخر الكلمة . ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعدّ من الآخر إلا فى حالة واحدة ، وهى أن تكون المقاطع الثلاثة التى قبل الأخيرة من النوع القصير . (د . إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ــ الأنجلو ــ ١٩٧٥ ــ ص ١٦٩ وما بعدها) . وتؤكد الملاحظة صحة هذه « القواعد » ، على أن نلاحظ ما يأتى :
١ ــ أنها لا تنطبق على كل اللهجات فى مصر ، وإنما تصدق على اللهجة الشائعة فى القاهرة وأكثر الوجه البحرى وكثير من المدن المصرية ، ولا تصدق مثلا على بعض لهجات « الصعيد » .
٢ ــ أنها ليست قواعد منضبطة تماما ، بل تتسع لاختلافات فردية ، حتى فى نطاق اللهجة القاهرية ، وكذلك فى قراءة المجيدين من قراء القرآن الكريم فى القاهرة ، وهى المصدر الذى استخرج منه تلك القواعد .
٣ ــ أنها لا تشمل الكلمات المكونة من مقطع واحد ، ولا تشمل كذلك المجموعة المكونة من كلمتين متصلتين اتصالا وثيقا . (والمقصود بالكلمة هنا « المورفيم » ، أو مجموعة « المورفيمات » التى تنطق مندمجة ، بحيث لا يمكن فصل أحدها عن غيره فى المجموعة) . وقد تناولت موضوع النبر بالتفصيل فى بحث لى عنوانه (النبر فى الأداء المصرى المعاصر للغة العربية نثرا وشعرا ، دراسة تجريبية معملية) ، وهو مطبوع بالاستنسل بمعهد الخرطوم الدولى للغة العربية ١٩٨٠ .

فى النثر . وإذا كان بالمقطع المنبور فى الشعر صائت طويل بالغ بعضهم فى إطالته إلى حدّ غير معتاد فى نطق النثر .

ويلاحظ فى غير النماذج التى سجّلتها وأدرجتها بهذا الفصل ــ أساليب اخرى لأداء الشعر ، فبعضهم يبالغ فى التنغيم كأنّه يغنّى[1] ، وبعضهم « يرتّله » ترتيلا يذكّر بترتيل القرآن الكريم ، وإن كان مختلفا عنه[2] ، وبعضهم يحرص فى قراءته على إبراز الوحدات العروضية من أشطر وتفاعيل . وفى هذا النوع من الأداء يتجاهل صاحبه النبر الطبيعىّ للكلمات ، وينطقها كما تُنطق التفاعيل المجرّدة . وفى هذه الحالة يكون النبر منتظما على موضع معيّن من التفعيلة (وهو ليس بالضرورة المقطع الوتدىّ) . وهذا الأسلوب قلّما يتّبع إلا اذا أريد التقطيع لمعرفة الوزن .

ولا أريد أن أصف أحد هذه الأساليب فى أداء الشعر بأنه الأفضل أو الأكثر قبولا أو شيوعا ، ولكن يجب ــ على كل حال ــ الاعتراف بوجود أساليب متباينة ، ويجب التمييز بين الوزن وأساليب الأداء أيا كانت ، فالوزن قدْر مشترك بين كل أساليب الأداء ، وهو العنصر الثابت الذى لا يمكن التغاضى عنه أو الإخلال به . ويختلف النبر باختلاف هذه الأساليب ــ كما يتضح مما سبق . أما كمّ المقاطع فليس من المقبول أن يتغيّر تغيرا جذريًا ، أو بعبارة أخرى ، لا يقبل أن يتحول مقطع قصير إلى مقطع طويل ، أو أن يتحول مقطع طويل إلى قصير ، بسبب أسلوب الأداء .

وما يقال عن النبر يقال عن النغمة ، أو ما سماه الدكتور أنيس بـ« الإيقاع » ، فاستقراء هذه النماذج المسجلة وغيرها ، يدل بوضوح على أن النغمة ليس لها فى الشعر العربى نظام إيقاعى ، وبالتالى لا يمكن أن تُعدّ أساسيّة فى وزن هذا الشعر . ومرة أخرى نجد أن قيام الشعر العربى على « الأساس الكمّىّ » هو الحقيقة التى تشير إليها وتؤكدها كلّ الدلائل .

---

(١) يلاحظ ذلك فى أداء الأطفال للأناشيد المدرسية .

(٢) وجدت ذلك فى عدة أشرطة تتضمن المعلقات ومختارات من شعر شوقى والبارودى ، بصوت أحد السعوديين ، وتوزع الأشرطة شركة تسمى (تسجيلات « أحمد بن حنبل » الإسلامية) بمكة المكرمة .

للقافية فى الشعر العربى « أساس » كمّى » كذلك ؛ فكل بيتين[١] تجمعهما قافية واحدة يجب أن يتشابه فيهما التركيب المقطعى لمنطقة القافية ، وهى منطقة تشمل آخر ساكنين وما بينهما والمتحركٌ الذى يسبق الساكن الأول ، فإذا استعملنا مصطلح المقطع — كما استعمله « د . شكرى عياد » — فهى المقطع الأخير إذا كان زائد الطول ، أو آخر مقطعين طويلين وما قد يكون بينهما من مقاطع[٢] .

وقواعد النظم تحافظ على التركيب المقطعى لهذه المنطقة أكثر مما تحافظ على التركيب المقطعى لبقية البيت ، فلا يسمح للزحاف أن يحدث اختلافا بين البيتين فى مقاطع هذه المنطقة[٣] ، ففى هذا الوزن مثلا :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يجوز أن تتحول كل تفعيلة على وزن « مفاعيلن » إلى « مفاعلن » ، إلاّ التفعيلة الأخيرة (الضرب) ، فلا يجوز فيها هذا الزحاف ، لأنه يمس منطقة القافية ، وهى المقطعان الأخيران « عيلن » . فإذا قبض الضرب (أى تحول إلى مفاعلن) لزم أن تقبض كل الأضرب .

وليس للنبر وظيفة أساسيّة فى القافية العربية ، ولكن له فى قافية الشعر الإنجليزى — وهو شعر نبرىّ — وظيفة أساسيّة ، ففى الإنجليزية ليس من التقفية أن ينتهى بيت بكلمة ring وينتهى آخر بكلمة thinking مثلا ، لأن المقطع ring يكون منبورا ، والمقطع king فى thinking لا يكون منبورا مثله[٤] .

---

(١) وما يقال عن الأبيات يقال عن « الأجزاء » المقفاة فى الموشحات وغيرها من أشكال التنويع .

(٢) د . عياد — ص ٨٩ .

(٣) ويستثنى من ذلك بعض البحور كالرجز والرمل ، إذ يسمح فيها ببعض الاختلاف فى هذه المنطقة .

(٤) Aboulmagd, Nadia. O.M, Notes on English prosody, the Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, date not mentioned, p. 45, 46.

أما فى العربية فمن الجائز اختلاف النبر فى منطقة القافية . يدل على ذلك واقع الشعر ، وإن لم يذكر العروضيون شيئا عن هذا الموضوع[1] .

٧/أ

التمايز بين لغة الشعر ولغة النثر حقيقة معروفة ، حتى إن دائرة المعارف البريطانية تعرّف الشعر بأنه (الطريقة الأخرى لاستعمال اللغة)[2] .

وانحراف الشعر عن أعراف اللغة (deviation) هو محور كثير من الدراسات الأسلوبية . ويظهر هذا التمايز على المستوى الصوتى والمعجمى والصرفى والتركيبى . وفى العربية تسمى أنواع من هذا الخروج باسم (الضرورات الشعرية) . وهناك أنواع أخرى من الخروج على أعراف اللغة ، لا يذكرها العروضيون ، ولا تكاد تلحظ ، لشيوعها وألفة الناس إياها ، مثل الوقوف على منوّن ، والوقوف على مقطع قصير ، ومدّ الصائت القصير الذى يقع آخر البيت ليكون طويلا ، ويندرج فى هذه الأنواع من الخروج طريقة الوقف والوصل فى الشعر ؛ ففى النثر يتحكم المعنى فى مواضع الوقف والوصل ، أما فى الشعر فالتقسيم العروضى هو الذى يحدّد فى الغالب مواضع الوقف ، فى أواخر الأشطر وإن أدّى ذلك الى فصل ما يجب وصله فى النثر .

وخروج الشعر على أعراف اللغة يختلف من عصر إلى عصر ، ومن شاعر إلى شاعر ، بل من نص إلى نص . فالشعر مع تميّزه الدائم عن لغة النثر المألوفة يقترب منها حينا ، ويبتعد عنها حينا آخر .

وهذا الخروج هو دائما خروج محسوب ، يسمح به فى حدود معينة ؛ فلا بدّ من حد أدنى من التزام خصائص اللغة ، ما دام الشعر فنّا لغويّا .

---

(١) تفصيل ذلك فى الفصل الأخير .

(٢) The New Encyclop edia Britannica,u.s.A., 1984, poetry.٨٠

والتمايز « الإيقاعى » هو أبرز وجوه التمايز بين الشعر والنثر ؛ فإيقاع الشعر يغلب عليه الانتظام ، أو يجمع بين النسق والخروج على النسق ، أما إيقاع النثر ــ إن صح أنّ له إيقاعا ــ فلا نسق فيه ولا انتظام ــ والحديث هنا عن الإيقاع بالمعنى الصوتى ــ إلا إذا اقترب من الشعر ، وهو فى هذه الحالة لم يعد نثرا خالصا ، بل الأجدر به أن يُسمّى شعرا منثورا ، أو قصيدا نثريا ، أو غير ذلك .

ومع هذا فالتباين بين لغة الشعر ولغة النثر ليس تباينا جوهريًا ، فالمادّة الغفل لكل منهما واحدة ، هى أصوات اللغة ومقاطعها . ولكن المقاطع تتجمع فى الشعر بترتيب معين لا يكون فى النثر إلاّ عرضا . ومن ناحية أخرى تميل لغة النثر إلى المحافظة على نسبة معينة بين أنواع المقاطع ، وعلى حدود معينة لتوالى المقاطع من النوع الواحد . والشعر يضارع النثر أحيانا فيحافظ على هذه النسبة وعلى هذه الحدود ، ويخالفه أحيانا ، فيزداد التباين بينهما . ومراعاة هذه النسبة أو مخالفتها من أهم ما يميز تكوينا وزنيا عن تكوين آخر ، كما سنرى فى الفصل القادم .

٧/ب

وقد قمت بإحصائية لأنواع المقاطع فى نماذج نثرية قديمة وحديثة تشمل نصوصا قديمة لابن المقفع[١] ، والمبرّد[٢] ، والجاحظ[٣] ، وابن قتيبة[٤] وتشمل نصوصا من العصر الحديث

---

(١) عبد الله بن المقفع : كليلة ودمنة (طبعة جديدة منقحة للنسخة التى حققها « عبد الوهاب عزام ») ــ دار الشروق ــ بيروت ــ ١٩٧٣ م . ص ٦٦ ، من أوّلها إلى (فى مكان الغلظة) ، وص ١١٦ من (فعاتب الغراب نفسه) إلى آخر الصفحة .

(٢) المبرد : الكامل فى اللغة والأدب والنحو والتصريف (تحقيق أحمد محمد شاكر) ط ١ ــ مصطفى البابى الحلبى ــ القاهرة ١٩٧٣ م ــ حـ٣ ص ٨٩٧ ، من أول الصفحة إلى (لعنه الله) ، وص ٩٢٩ من أول الصفحة إلى (وقعد على صدره) ، ص ١٢٦٤ من (اعلم أن) إلى (بعضه وبعض) .

(٣) الجاحظ : رسائل الجاحظ (تحقيق : عبد السلام هارون) ــ الخانجى ــ القاهرة ١٩٦٤ م حـ ١ ، وص ٩٣ من أولها إلى (حصنا منيعا) ، و ص ٢٤٤ كلها .

(٤) ابن قتيبة الدينورى : عيون الأخبار (مصورة عن طبعة دار الكتب) ــ المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة ــ القاهرة ــ تاريخ المقدمة ١٩٦٣ م ــ المجلد الأول ــ
ص ١١٢ من أولها إلى (والنفقة فى غيره من المال)
، ص ٢١٩ من (والناس يقولون) إلى آخر الصفحة .

للمنفلوطى[1] ، والعقّاد[2] ، والمازنى[3] وتوفيق الحكيم[4] . وفيما يلى بيان يتضمّن عدد المقاطع القصيرة والطويلة والنسبة بينهما فى كل نص :

رقم النص	مصدر النص	رقم الصفحة	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة	النسبة بينهما
١	ابن المقفع : كلية ودمنة	٦٦	٢٥٠	٣٤٦	١٠٠ : ٧٢
٢	ابن المقفع : كلية ودمنة	١٦٦	٢٩٠	٣٠١	١٠٠ : ٩٦
٣	المبرد : الكامل	٨٩٧	١٣٠	١٥٥	١٠٠ : ٨٣
٤	المبرد : الكامل	٩٢٩	١٨١	١٥٨	٨٧ : ١٠٠
٥	المبرد : الكامل	١٢٦٤	١٠٤	١٤٦	١٠٠ : ٧١
٦	الجاحظ : رسائل الجاحظ	٩٣	٢٠٤	٢٠١	٩٩ : ١٠٠
٧	الجاحظ : رسائل الجاحظ	٢٢٤	١٧٧	١٩٧	١٠٠ : ٩٠
٨	ابن قتيبة : عيون الأخبار	١١٢	١٦٨	١٩٤	١٠٠ : ٨٧
٩	ابن قتيبة : عيون الأخبار	٢١٩	١٨١	٢١٤	١٠٠ : ٨٥
١٠	المنفلوطى : النظرات	٢٨	١٩٥	٢٦٠	١٠٠ : ٧٥
١١	المنفلوطى : النظرات	٢٩	١٧٦	٢٠٥	١٠٠ : ٨٦
١٢	العقاد : يوميات	٨٢	٢٦٣	٣٤٦	١٠٠ : ٧٦
١٣	العقاد : يوميات	٣٧٢	١٤٧	٢٢٦	١٠٠ : ٦٥
١٤	المازنى : قبض الريح	٢٥	١٥٦	٢٣١	١٠٠ : ٦٨
١٥	المازنى : قبض	٨٤	١٥٩	١٩٣	١٠٠ : ٨٢
١٦	توفيق الحكيم : يوميات نائب	٥٧	٢٠٤	٢٧١	١٠٠ . ٧٥
١٧	توفيق الحكيم : يوميات نائب	١٤٦	١٧٣	٢١٩	١٠٠ : ٧٩
المجموع			٣١٥٨	٣٨٦٣	١٠٠ : ٨٢

(١) المنفلوطى : النظرات ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ بدون تاريخ ـ حـ ٣ ـ ص ٢٨ كلها ، وص ٢٩ كلها .

(٢) العقاد : يوميات ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ بدون تاريخ ـ حـ ١ ـ ص ٨٢ ـ وقد حذفت منها علما أعجميا « ديورانت » ، وعبارة تحتوى هذا العلم (لكان ديورانت) ، كذلك حذفت علما عربيا حديثا (أحمد فؤاد الأهوانى) ، وص ٣٧٢ من أولها إلى (للتنفيذ والتقرير) . =

رقم النص	المصدر	رقم الصفحة	عدد مرات تجاور المقاطع القصيرة						
			عدد المجموعات الثلاثية	عدد المجموعات الرابعية	عدد المجموعات الخماسية	عدد المجموعات السداسية	عدد المجموعات السباعية	عدد المجموعات الثمانية	عدد المجموعات التساعية
١	ابن المقفع	٦٦	٨	٤	١	—	—	—	—
٢		١٦	١٦	٥	٦	—	—	—	—
٣	المبرد	٨٩٧	٨	٢	—	١	—	—	—
٤	المبرد	٩٢٩	٨	٣	٦	١	—	—	—
٥	المبرد	١٢٦٤	٣	٢	—	—	—	—	—
٦	الجاحظ	٩٣	١٠	٢	٢	١	—	—	—
٧	الجاحظ	٢٢٤	١٤	٣	—	١	—	—	—
٨	ابن قتيبة	١١٢	٥	٣	—	—	—	—	—
٩	ابن قتيبة	٢١٩	٩	١	—	—	—	—	—
١٠	المنفلوطى	٢٨	٥	١	١	—	—	—	—
١١	المنفلوطى	٢٩	٩	٢	١	—	—	—	—
١٢	العقاد	٨٢	١٥	٣	١	—	—	١	—
١٣	العقاد	٣٧٢	٥	٣	—	—	—	—	
١٤	المازنى	٢٥	٧	٢	—	—	—	—	—
١٥	المازنى	٨٤	٧	٢	—	—	—	—	—
١٦	الحكيم	٥٧	٥	٤	١	—	١	—	—
١٧	الحكيم	١٤٦	٥	—	—	—	—	—	—
المجموع			١٢٩	٤٢	٢٠	٤	١	١	—

(٣) المازنى : قبض الريح ـ الدار القومية ـ القاهرة ـ ١٩٦٠ م ص ٣٥ من أولها إلى « هى المعانى » وص ٨٤ إلى (الحى والإرادة) .

(٤) توفيق الحكيم : يوميات نائب فى الأرياف ـ دار الكتاب اللبنانى ـ بيروت ـ ١٩٧٤ ص ٥٧ كلها ماعدا التاريخ فى اعلاها ، وص ١٤٦ ما عدا التاريخ والمحاورات العامية والكلمة الأخيرة فى الصفحة .

رقم النص	المصدر	رقم الصفحة	عدد مرات تجاور المقاطع الطويلة						
			عدد المجموعات الثلاثية	عدد المجموعات الرباعية	عدد المجموعات الخماسية	عدد المجموعات السداسية	عدد المجموعات السباعية	عدد المجموعات الثامنية	عدد المجموعات التساعية
١	ابن المقفع	٦٦	٢٩	٧	٢	—	—	—	—
٢	ابن المقفع	١٦٦	١٦	٨	—	—	—	—	—
٣	المبرد	٨٩٧٠	٩	٣	١	—	—	—	—
٤	المبرد	٩٢٩	١١	١	—	—	—	—	—
٥	المبرد	١٢٦٤	٩	٤	١	—	—	١	—
٦	الجاحظ	٩٣	٨	٣	١	—	—	—	—
٧	الجاحظ	٢٢٤	١٣	—	١	١	١	—	—
٨	ابن قتيبة	١١٢	١٤	٤	١	—	—	—	—
٩	ابن قتيبة	٢١٩	١٣	٣	٢	١	—	—	—
١٠	المنفلوطى	٢٨	١٨	٧	٢	—	—	—	—
١١	المنفلوطى	٢٩	١٠	٣	—	—	—	١	—
١٢	العقاد	٨٢	١٠	١٤	٥	١	٢	—	١
١٣	العقاد	٣٧٢	١٤	٧	٤	٢	١	—	—
١٤	المازنى	٢٥	٢١	٩	٢	١	١	—	—
١٥	المازنى	٨٤	١٣	٣	٢	٢	—	—	١
١٦	الحكيم	٥٧	١٦	١١	٤	١	—	—	—
١٧	الحكيم	١٤٦	٧	٣	—	٢	—	—	—
المجموع			٢٢١	٩٠	٢٨	١١	٥	٢	٢

ويستنتج من هذه الإحصاءات :

١ ــ أن نثر العربية يرجِّح كفة المقاطع الطويلة على كفة المقاطع القصيرة ترجيحا بينا[1] ، وإن يكن فى العصر الحديث أعظم منه فى العصور القديمة (أو على

---

(١) بين النصوص السبعة عشر نجد نصين تزيد فيهما المقاطع القصيرة على المقاطع الطويلة ، هما النصان رقم ٤ ورقم ٦ . ويرجع ذلك إلى طبيعة المفردات التى فرضها الموضوع فى كلا النصين ، إذ تكثر فيهما الأفعال الماضية كثرة ظاهرة .

الأقل فى العصر العباسى)[1] .

٢ ـ أن نثر العربية يقبل توالى المقاطع الطويلة أكثر مما يقبل توالى المقاطع القصيرة ، وذلك إذا كانت المقاطع المتوالية ثلاثة أو أكثر . ولكن قبول التوالى له حدود يقف عندها فى كلتا الحالين ، فالمجموعة السداسية وما فوقها نادرة جدا ، سواء أكانت مقاطعها قصيرة أم طويلة .

٧/حـ

وقد انعكس هذا وذاك على أوزان الشعر ، فأكثر التفاعيل تغلب عليها المقاطع الطويلة كما يلى :

التفعيلة	مقاطعها	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة
فعولن	٧ - -	١	٢
فاعلن	- ٧ -	١	٢
مفاعيلن	٧ - - -	١	٣
فاعلاتن (٢)	- ٧ - -	١	٣
مستفعلن (٣)	- - ٧ -	١	٣
مفعولات	- - - ٧	١	٣
متفاعلن	٧٧ - ٧ -	٣	٢
مفاعلتن	٧ - ٧٧ -	٣	٢

(١) لو ثبت ـ بعد مزيد من الإحصاءات ـ أن رجحان المقاطع الطويلة فى العصر الحديث أعظم منه فى العصور القديمة فسنجد فى ذلك تفسيراً لبعض الظواهر العروضية كشيوع الخبب فى الشعر الجديد ، وظهور التفعيلة « مستفعلاتن » . وقد يكون لذلك علاقة بظواهر تلاحظ فى العامية المصرية ، وربما فى غيرها من اللهجات العامية العربية ، مثل تحويل المقطع القصير إلى مقطع طويل فى الضمير « أنت » التى تحولت فى العامية إلى « إنتى » ، وفى مثل « كتبتِ » التى تحولت إلى « كتبتى » ، « وكتبتها » التى تحولت إلى « كتبتيها » ، و « رضاكِ » التى تحولت إلى « رضاكى » ، ومثل تحويل المقطعين القصيرين إلى مقطع طويل ، فى مثل « قَلَمُكَ » التى تحولت إلى « قَلَمَكْ » .

(٢ ، ٣) إذا أخذنا برأى بعض العروصيين وأضمنا التفعيليتن « مستفع لن » و « فاع لاتن » فلن يغير ذلك من الأمر شيئا ، لأنهما لا يختلفان مقطعيا عن مستفعلن و « فاعلاتن » .

أى أن المقاطع الطويله تفوق المقاطع القصيرة فى خمس تفاعيل ، وتفوقها المقاطع القصيرة فى تفعيلتين فقط هما « مفاعلنن » و « متفاعلن » . لكن الاستعمال الواقعى يقلل من رجحان المقاطع القصيرة فى هاتين التفعيلتين أو يلغيه ، فالكامل قلما يقتصر على « متفاعلن » ، بل يجمع بينها وبين « مستفعلن » ، وقد تكوْن أكثر التفاعل فى صيغة « مستفعلن » .

كذلك الوافر تتنافس فيه « مفاعلتن » و « مفاعيلن » وقد تتغلب « مفاعيلن » فى كثير من الأحيان .

وأكثر الصور المزاحفة يتوازن فيها الجانبان ، أو يرجح جانب المقاطع الطويلة . ولا نجد تفعيلة طبيعية منتشرة يتوالى فيها ثلاثة مقاطع قصيرة أو أكثر . وهذه أشهر الصور المزاحفة :

التفعيلة	مقاطعها	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة
فعولُ	٧ ـ ٧	٢	١
فعِلن[1]	٧٧ ـ	٢	١
مفاعيل	٧ ـ ـ ٧	٢	٢
مفاعلن	٧ ـ ٧ ـ	٢	٢
فعلاتن	٧٧ ـ ـ	٢	٢
فاعلاتُ	ـ ٧ ـ ٧	٢	٢
متفعلن	٧ ـ ٧ ـ	٢	٢
مستعلن	ـ ٧٧ ـ	٢	٢
مفعلات	ـ ٧ ـ ٧	٢	٢
متْفاعلن (مستفعلن)	ـ ـ ٧ ـ	١	٣
مفاعلْتن (مفاعيلن)	٧ ـ ـ ـ	١	٣
فَعْلن	ـ ـ	-	٢

(١) يرى العروضيون أن « فعِلن » صورة مزاحفة من « فاعلن » ، « وأن فعْلن » كذلك صورة من « فاعلن » دخلها « التشعيث » ، وهو علة جارية مجرى الزحاف . وفى الشعر العمودى قلما تجتمع « فاعلن » مع الصورتين الأخريين ، فالأحرى أن نجعل الوزن المبنى على « فعِلن » و « فعْلن » مستقلا عن الوزن المكوّن من « فاعلن » .

يتضح مما سبق أن تفعيلتين فقط مما يعد مزاحفا تغلب عليهما المقاطع القصيرة هما « فعول » و « فَعِلن » .

ويلاحظ من ناحية أخرى أن الزحاف يتجه دائما نحو تقريب الشعر إلى النثر من ناحية النسبة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ؛ فالتفعيلة حين تطغى مقاطعها الطويلة على ما بها من مقاطع قصيرة طغيانا لا تعرفه اللغة المألوفة (لغة النثر) ، يعمل الزحاف، الذى يدخلها على إزالة هذا الطغيان أو الحدّ منه ، فتكون المقاطع القصيرة فى الصورة المزاحفة أكثر من الطويلة أو يتوازن فيها الطرفان على مستوى التفعيلة أو على مستوى القصيدة ؛ فالتفعيلة « فعولن ٧ ـ ـ » صورتها البديلة « فعولُ ٧ ـ ٧ » ، والتفعيلة « مفاعيلن ٧ ـ ـ ـ » صورتها البديلة « مفاعيل ٧ ـ ـ ٧ » أو « مفاعلن ٧ ـ ٧ ـ » ، ومسفعلن ـ ـ ٧ ـ » حين تزاحف تكون « متفعلن ٧ ـ ٧ ـ » أو « مستعلن ـ ٧٧ ـ » .

أما حين تتغلب المقاطع القصيرة فى التفعيلة ـ وهذا قلب للوضع المألوف فى النثر ـ فالزحاف يتجه إلى التقليل من المقاطع القصيرة لحساب المقاطع الطويلة ، حتى ترجحها ؛ وعلى ذلك تستبدل التفعيلة « مستفعلن ـ ـ ٧ ـ » بالتفعيلة « متفاعلن ٧٧ ـ ٧ ـ » ، « ومفاعيلن ٧ ـ ـ ـ » بالتفعيلة « مفاعلتن ٧ ـ ٧٧ ـ » ، و « فَعْلن ـ ـ » بـ « فعِلن » ٧٧ ـ (إذا جاز أن نعدّ « فَعْلن » صورتها عندما يدخلها الزحاف) . وإذن فالشعر يضارع النثر فى أغلب الأحيان من حيث ترجيح المقاطع الطويلة على القصيرة[1] .

---

(١) حاول « حازم » أن يقدّر نسبة السواكن إلى المتحركات فقال (وهم يقصدون أبدا أن تكون نسبة السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن ، إما بزيادة قليلة أو نقص قليل ، ولأن تكون أقل من الثلث أشدّ ملاءمة من أن تكون فوقه) (ص ٢٦٧)

ومعنى قول « حازم » أن عدد المقاطع الطويلة يقارب عدد المقاطع القصيرة ، لأن نصف « المتحركات » ينضم إلى « السواكن » لتكوين مقاطع طويلة ، والنصف الآخر من المتحركات مقاطع قصيرة ، كما فى التفعيلة « متفعلن » (//٥ //٥) = (٧ ـ ٧ ـ) مثلا . ويفضل حازم رجحان المقاطع القصيرة على الطويلة . ويبدو أن ملاحظة « حازم » لم تقم على استقراء كافٍ ولا على إحصاء دقيق ، فهى تخالف الواقع كما رأينا . ولعله كان مدفوعا إليها بميله الذاتى إلى زيادة المقاطع القصيرة ، وهو ميل أفصح عنه فى أكثر من موضع . (ص ٢٣٨ بالإضافة إلى الموضع المذكور آنفا) .

ومن ناحية أخرى تمنع القواعد العروضية أن يتوالى فى الشعر خمسة متحركات أو أكثر . ويكون ذلك اذا توالت خمسة مقاطع قصيرة (/////) أو أربعة مقاطع قصيرة يليهـا مقطع طـويل (////ه)[1] . ويقـول الجوهـرى إن هـذا التـوالى من العلل (العيـوب) التى تفسد الـوزن وتؤدى إلى الخروج من النـظم إلى النثر (وهـو ما يُدرك بالذوق نبوّ الطبع عنه لفساد النظم)[2] .

والواقع أن توالى ثلاثة مقاطع قصيرة ـ وإن كان من الجائز نظريًا ـ هو أمر نادر بل شاذ ، (ناهيك عن توالى أربعة مقاطع قصيرة أو خمسة) ، فلا أعرف تفعيلة يتوالى فيها ثلاثة مقاطع قصيرة إلا « متعلن » فى الرجز ، وهو بحر له وضع خاص فلا يقاس عليه أى وزن آخر (كما ذكرت من قبل) . ويجوز ـ نظريا ـ أن ترد هذه التفعيلة فى أبحر أخرى ، ولكن لا نكاد نجد ذلك الا فى أمثلة العروضيين .

وحين يتوالى فى أحرف القافية ثلاثة مقاطع قصيرة فهى من النوع المسمّى بـ (المتكاوس) . وقد أحس القدماء بخروج هذا النوع من القوافى على المألوف .

قال « التبريزى » : (وإنما سمى متكاوسا للاضطراب ومخالفته المألوف ، ومنه كاست الناقة إذا مشت على ثلاث قوائم ، وذلـك غايـة الاضطراب والبعـد عن الاعتدال) [3] .

أما المقاطع الطويلة فقد يتوالى منها أربعة ، وهو أمر مقبول مألـوف ، كما فى التكوين : (مستفعلن مفعولن) والتكوين (فاعلاتن مستفعلن فالاتن) وكما فى كثير

---

(١) استعمال مصطلحى « المتحرك » و « الساكن » يؤدى هنا الى التسوية فى عدد المتحركات بين أربعة مقاطع قصيرة يليها مقطع طويل ، وخمسة مقاطع قصيرة لا يليها مقطع طويل ، كأن تكون فى نهاية شطر مثلا . وهنا يتضح اللبس الذى يقع نتيجة لاستعمال مصطلحى الساكن والمتحرك . أما استعمـال مصطلح المقطع فيجنبنا هذا اللبس .

(٢) الجوهرى ـ ص ٥٤ ، ٥٥
وأيضا : ، الأخفش ـ ص ١٥٠
، حازم ـ ص ٢٥٤ ، ٢٥٥

(٣) الخطيب التبريزى : الكافى فى العروض والقوافى (تحقيق الحسانى حسن عبد الله) دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ الإبداع بتاريخ ١٩٦٩ ـ ص ١٤٧ .

من أبيات « الخبب »(1) ، وكما فى الوزن المستحدث (مستفعلاتن مستفعلاتن) .
بل قد يتوالى فى الشطر الواحد ثمانية مقاطع كما فى الأبيات التى يستشهد بها العروضيون مثل :

مالى مال إلا درهم أو برذونى ذاك الأدهم[2]
، أهل الدنيا كل فيها نقلا نقلا ، دفنا دفنا[3]
، يا ابن الدنيا ، مهلا مهلا زن ما تأتى وزنا وزنا[4]

لكن توالى ما يزيد على أربعة مقاطع طويلة نادر فى غير الشعر الجديد (شعر التفعيلة)[5] والمعاقبة هى توالى مقطعين طويلين يجوز بقاؤهما معا ولا يجوز أن يتحولا معا ــ بالزحاف ــ إلى مقطعين قصيرين ، لأنّ ذلك يؤدى الى زيادة نسبة المقاطع القصيرة . فمثلا فى وزن من أوزان المديد (فاعلاتن فاعلن) = (ـ ٧ ـ ـ ـ ٧ ـ) تكون المعاقبة بين المقطع الأخير فى (فاعلاتن) والمقطع

---

(1) على سبيل المثال قصيدة شوقى : (مضناك جفاه مرقده) ومنها :

حيران القلب معذبه مقروح الجفن مسهده
، يستهوى الورْق تأوهه ويذيب الصخر تأوده
، قد ودّ جمالك أوقبسا حوراءُ الخلد وأمرده
(شوقى ــ جـ ٢ ــ ص ١١١)

(2) الجوهرى : ص ٩١ .

(3) الزمخشرى ص ١٢٩

(4) الزمخشرى ـ هامش ص ١٢٩ (تعليق المحقق د . فخر الدين قباوة)

(5) من ذلك قول « نزار قبانى » فى « الشجرة » :

احكى شيئا
قولى شيئا
غنّى . ابكى . عيشى . موتى
كى لا يُروى عنّى يوما
أنّ حبيبة قلبى شجرة

(نزار قبانى : أشعار خارجة على القانون ــ منشورات نزار قبانى ــ بيروت ومكتبة مدبولى ــ القاهرة ــ بدون تاريخ ص ٧٨ وما بعدها) .

الأول فى (فاعلن) ، فإذا زوحف المقطعان صارت التفعيلتان : (فاعلاتُ فعلن) = (ـ ٧ ـ ٧ ٧٧ ـ) ، ولهذا تمنع مزاحفتهما معا .

وفى الطويل تكون المعاقبة بين المقطعين الأخيرين فى « مفاعيلن » = « ٧ ـ ـ ـ » ، فإذا زوحفا معا صارت التفعيلة « مفاعلُ = ٧ ـ ٧٧ » وصار الشطر :

(فعولن مفاعل فعولن مفاعل) = (٧ ـ ـ ٧ ـ ٧٧ ٧ ـ ـ ٧ ـ ٧ ـ ٧ ـ)

وهكذا[1] . وكلّ هذا يدلّ على أنّ الشعر ـ كالنثر ـ يقبل توالى المقاطع الطويلة أكثر مما يقبل توالى المقاطع القصيرة .

ولعل تسمية المقطع الطويل بالسبب الخفيف ، والمقطعين القصيرين المتواليين بالسبب الثقيل ، من مظاهر ترجيح المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة فى الشعر .

ومع ذلك كله فالعمل الشعرى قد يخرج على المألوف فى الشعر وفى اللغة معا ، فليس من الممتنع أن يخرج التكوين الوزنىّ على هذه النسبة المعتادة ، إما بترجيح المقاطع القصيرة أو بزيادة ترجيح المقاطع الطويلة إلى حد غير مألوف . والعلاقة بين التكوين الإيقاعى ولغة النثر من حيث النسبة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ــ من أهم العوامل التى تصنع ملامح التكوين كما سنرى فى الفصل القادم .

ــ ٨

يلاحظ أن للتفاعيل[2] فى الشعر العربى حدودا معينة ، فهى تتراوح بين مقطع واحد وستة مقاطع . ولكن أكثر التفاعيل تتراوح بين ثلاثة مقاطع وخمسة مقاطع . أما التفاعيل المكونة من مقطع واحد (فَعْ) أو من مقطعين (مفعو أو فعْلن) أو من ستة مقاطع (متفاعلاتن) فهى قليلة أو نادرة جدا . (وإن كانت « فعْلن » قد انتشرت كثيرا فى شعر التفعيلة) .

(١) تذكر المعاقبة بعض كتب العروض القديمة ، وقد فصّلها « الدمنهورى » ، وذكر ــ عند تناول كلّ بحر ــ ما قد يكون فيه من المعاقبة .

(٢) والمقصود التفاعيل بكل صورها سواء أكانت سالمة أم دخلها زحاف أو علة .

وللتراكيب الوزنية صور محددة ذكرها العروضيون ، وهى أيضا تنحصر فى حدود معينة ، فهى تتراوح بين تفعيلتين وأربع تفاعيل فى الشطر الواحد . أما ما يتكون شطره من تفعيلة واحدة فهو نادر جدا فى الشعر العمودى .

ومن ناحية أخرى تتخذ التفاعيل صيغا معينة يمكن حصرها . فبالإضافة إلى التفاعيل الثمانى المشهورة[1] نجد التفاعيل التى تُعدّ صورا منها دخلها الزحاف أو العلة أو اجتمع فيها الزحاف والعلة ، وهى ــ على كثرتها ــ محدّدة ، حصرها « الزمخشرى » فى « القسطاس »[2] .

وكذلك التكوينات الوزنية لها صور محددة ، وهى ــ بالطبع ــ لا تقتصر على البحور الستة عشر فى صورها المشهورة ، بل تشمل ما يُعدّ فروعا لها من التكوينات التامة التى تخالفها فى الأعاريض أو الأضرب ، وتشمل أيضا الصور التى تعد مجزوءة أو مشطورة أو منهوكة . وقد عدّ « الصاحب » للشعر العربى أربعا وثلاثين عروضا وثلاثة وستين ضربا[3] .

فلماذا تحددت التفاعيل والتكوينات فى هذه الحدود وفى هذه الصيغ والصور ؟

لماذا لم نجد تفعيلة مقاطعها أكثر من ستة ؟ ولماذا لم نجد فى الشعر العمودى تفعيلة ذات صيغة أخرى غير هذه الصيغ ؟ لماذا لم نجد مثلا : مفاعيلاتن أو متفاعيلن أو مستفعلتن ؟ ولماذا لم نجد وزنا يتكون شطره من خمس تفاعيل أو أكثر ؟ ولماذا لم نجد تكوينا على الصورة : (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) أو (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) أو (فاعلن فعولن فاعلن فعولن) أو (متفاعلن مفاعلتن) أو (مفاعلتن متفاعلن) أو (فاعلن فاعلن مستفعلن) ، أو غير ذلك من تكوينات ؟

هل نقول إن الصيغ والتكوينات الوزنية ــ مثل مفردات اللغة ــ مجرد اصطلاحات اعتباطية عشوائية ؟ لا يمكن قبول هذا الرأى ، فللوزن وظيفة جماليّة تعبيريّة ، ولابدّ أنّ بعض الصيغ والتكوينات مقبول وبعضها مرفوض من وجهة النظر الجمالية .

(١) أو العشر إذا اعترفنا بالتفعيلتين « مستفع لن » و « فاع لاتن » .

(٢) الزمخشرى ــ ص ٢٥ وما بعدها .

(٣) الصاحب : ص ٤

ولكن الصيغ والتكوينات التى يمكن أن تقبل ، أكثر من أن تحصر ، وربما اختار الرواد الأوائل من بين هذه الصيغ والتكوينات المقبولة ما ناسب ميولهم ، أو ما ناسب تجاربهم الشعرية ، ثم تبعهم من جاء بعدهم ، حتى ثبتت هذه الصيغ والتكوينات بتأثير العادة والألفة ، فلم يُقْبِل الشعراء على غيرها إلا قليلا . وقد ظهرت تفعيلة لم يستعملها القدماء هى « مستفعلاتن » ، يتكوّن منها الوزن الذى سماه « حازم » بـ « الدخيل »[1] . وظهر ــ إلى جانب الدخيل ــ وزن يتكون شطره من : (مستفعلن فاعلن فاعلن)[2] . وقبلها ظهر على يد أبى العتاهية بحر يتكون شطره من (فاعلن متفعلن فاعلن متفعلن)[3] . وفى الموشّحات ظهرت صيغ وتكوينات لا تحصى .

فالصيغ والتكوينات الوزنية لا تنحصر فيما حدده العروضيون القدماء ، وباب الاجتهاد فى خلق الصيغ والتكوينات لم يغلق .

وقد حاول « الزمخشرى » أن يبين « قواعد » التزاوج بين التفاعيل فى الشطر الواحد ، ولكنه قَصَر قواعده على الأوزان فى صورها « الدائرية » . فالرمل عنده تكرار خالص ، لأنه فى الدائرة (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، وإن كان فى الواقع غير ذلك .

وكذلك « زكى عبد الملك » ذكر أن التكرار هو قاعدة التكوينات الوزنية ، وهو إما تكرار خالص كما فى « المتقارب » و « المتدارك » ، أو تكرار مفصول كما فى « الخفيف » ، أو تكرار مذيّل[4] كما فى « السريع » . ولكن هذه القاعدة تنطبق على الأوزان التى سماها « معياريّة » standard ، وهى صور شبه مثالية للأوزان

---

(١) حازم : ص ٢٣٨ .

(٢) حازم : ص ٢٤١

، د . محمد عبد المجيد الطويل : فى عروض الشعر العربى ، قضايا ومناقشات ـ نادى أبها الأدبى ـ أبها ـ ط ١ ـ ١٤٠٥ هـ ـ ص ١٣٩ .

(٣) د . محمد محمود الدش : **أبو العتاهة** ، حياته وشعره ، القاهرة ـ ١٩٦٨ م ـ ص ٢٨١ وما بعدها .

(٤) المقصود بالتذييل هنا أن يلى التفعيلتين المكررتين تفعيلة مخالفة لهما ، وللتذييل معنى آخر فى المصطلح العروضى ليس هو المقصود هنا .

الحقيقية تناظر الصور « الدائرية » عند القدماء ، ولذلك تصدق على بعض الأوزان الواقعية دون بعض ، فهى لا تصدق على التكوينات الآتية مثلا : (مستفعلن فاعلن فعولن) و (فاعلاتن فاعلن فعلن) و (مستفعلن مفعولات مستعلن) و (مفاعيل فاعلاتن) و (مفعولات مستعلن) و (مستفعلن فاعلاتن) و (فاعلاتن فاعلن) .

أما « حازم » فقد حاول أن يضع قاعدة تحكم اقتران التفاعيل . والتراكيب التى وضعها العرب هى عنده أفضل ما يمكن وضعه من تراكيب[1] . قال حازم إن التركيبات المتناسبة إنما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات ، ولا يقع فى اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب أصلا[2] .

والتماثل معروف ، أما التضارع فكلمة فضفاضة يمكن القول إنها تشمل أى قدر من التشابه الجزئى فى الحركات والسكنات . فالتضارع فى تعريفه هو أن يكون ترتيب جزء ما (أى تفعيلة) يماثل ترتيب صدر جزء آخر ، نحو (فعولن ومفاعيلن) أو يماثل ترتيب الجزء عجُز جزء آخر نحو (فاعلن ومستفعلن) ، أو تكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء ـــ فيما ينقص عنه نسبة عجزه إلى عجز الآخر أيضا فيما ينقص عنه نحو (فاعلن ومفاعلتن)[3] ، أو يكون صدر أحدهما يماثل صدر الآخر أو يماثل عجزَه أو عجزُه صدرَه[4] .

ومع ذلك ذكر حازم أن التركيبين (مفاعيلن فعولن) و (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) قد رفضا لأنّ (أحسن التركيب ما وضع فيه أحد المتضارعين مما يلى الحيِّز الذى ضارعه من صاحبه نحو وضع الطويل والبسيط)[5] ، ففى الطويل تتماثل (فعولن) مع القسم التالى لها من التفعيلة الأخرى (مفاعيـ) ، وفى

---

(١) حازم ص ٢٣٢ .

(٢) حازم ص ٢٤٧ .

(٣) يقصد حازم أن صدر التفعيلة الأولى (فا) وصدر الثانية (مفا) ، والفرق بينهما حرف متحرك ، وكذلك عجز الأولى (علن) وعجز الثانية (علتن) والفرق بينهما حرف متحرك ، أى أنه يساوى الفرق بين الصدرين .

(٤) حازم : ص ٢٤٧ .

(٥) حازم : ص ٢٤٨ .

البسيط يتماثل (تَفْعلن) مع التفعيلة التالية له (فاعلن) . وهما من أحسن التراكيب فى رأيه ، لأن التفعيلة تجاور الجزء الذى يماثلها فى كل منهما .

والتفعيلتان (مفاعلتن) و (متفاعلن) فى رأيه متضادتان لا يتركب منهما تكوين متناسب أصلا [1] .

ولكن التكوينات (مفاعيلن فعولن) و (فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن) و (مفاعلتن متفاعلن) و (متفاعلن مفاعلتن) يتحقق فى كل منها نوع من التضارع بالمعنى الذى شرحه .

أى أنّه لم يستطيع أن يضع « قاعدة » مطّردة تفسر قبول بعض التكوينات ورفّض بعضها الأخر .

ويبدو أن هذا القبول وهذا الرفض لهما ما يشبههما فى غير الشعر ، فالناس يستحسنون صوت هذا الطائر وينفرون من ذاك ، ويحبّون التجاور بين بعض الألوان ولا يحبون التجاور بين ألوان أخرى ، ويفضلون « المستطيل الذهبى » والمستطيل جزر « ٥ » على غيرهما من المستطيلات ، وعلى المربعات [2] .

وقد يبدو أن الميل إلى بعض التكوينات هو نتيجة للتأثر ببعض الأشكال الطبيعية ، فالميل إلى التماثل قد يكون ناشئا عن تأثر الإنسان (بشكل بنيته ، فإدراكنا لأنفسنا واعين أو غير واعين يجعلنا نتقبل كل ما تتمثل فى تكوينه القوانين التى تتمثل فى بنيتنا) [3] . ولكن الميل إلى بعض آخر قد يفسّر بأنه ميل طبيعىّ فُطر

---

(١) حازم : ص ٢٤٧ وما بعدها

(٢) المستطيل الذهبى هو الذى تكون النسبة بين عرضه وطوله ١ : ١,٦١٨ ، والمستطيل جزر « ٥ » تكون هذه النسبة فيه ١ : ٢٣٦ , ٢

(شارل لالو : مبادئ علم الجمال (ترجمة خليل شطا) ـ دار دمشق ـ دمشق ـ ١٩٨٢ ـ ص ١٦ وما بعدها

، د . رشدان و د . فتح الباب ص ٨٧) .

(٣) د . عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى ـ القاهرة ـ ١٩٥٥ م ـ ص ١٢٤ .

، د . رشدان ود . فتح الباب ص ٨٧ .

الإنسان عليه ، أو ترسّب فى اللاشعور الجمعى نتيجة لتجارب قديمة مجهولة[1] .

ومهما يكن تفسيرنا لهذه التكوينات وتعليلنا لإيثارها فى الشعر العربى ، فلا شك أنها ليست نهاية المطاف ، أولا لأنها لم تستوعب كلّ ما يمكن قبوله من تكوينات ، وثانيا لأن ميل الناس إلى بعض التكوينات دون بعض ليس ميلا فسيولوجيا ، أو على الأقل ليس فسيولوجيا خالصا ، فأفكار الناس ومشاعرهم تتدخّل تدخلا مؤثّرا . ولهذا نجد بعض التكوينات يشيع ويسود فى عصر ما ثم ينزوى ويذبل فى آخر . وقد استحدثت ــ بالفعل ــ تكوينات لم يعرفها القدماء كما ذكرتُ من قبل .

●●

(١) حاول بعض المفكرين أن يفسر تفضيل المستطيل الذهبى بأنه ميل إلى التوازن بين الوحدة والتنوع ، فالمربع يمثل الوحدة ، والمستطيل الذى يزيد طوله عن عرضه زيادة مفرطة يمثل التنوع ، والمستطيل الذهبى يمثل التوسط بين الطرفين (لا لو ــ الموضع نفسه) .
ولكن هذا القول لا يفسر الميل إلى المستطيل جزر (٥) الذى يعظم فيه الفرق بين العرض والطول .

الفصــل الثـانى

التكوينـات

١ ـــ

الحديث عن خصائص الأوزان الشعرية وتميّز بعضها عن بعض ليس جديدا ، وليس خاصّا باللغة العـربية . وقـد أشار « أرسـطو» إلى ثلاثـة من أوزان الشعر اليـونانى ، هى : « السـداسى » و « الإيـامبى » و « التـروخـائى » ، فقـال عن السداسى إنه قد « أثبت صلاحه للملحمة بحكم التجربة . فلو أن قصيدة روائية نظمت فى وزن آخر أو فى جملة أوزان لبدت نافرة قلقة ، ذلك بأن الوزن السداسى هو أرزن الأوزان وأبهاها ، وأنه أكثرها قبـولا للغريب والاستعـارة ، وهما بعض ما تتميز به المحاكاة الروائية .

أما الوزن الإيامبى والوزن التروخائى فوزنان تشيع فيهما الحركة ، فأحدهمـا مناسب للرقص ، والثانى مناسب للعمل . . الخ »[1] .

وقال إن العروض الإيامبى هو أليق الأعاريض بالحوار ، والدليل على ذلك أنه كثيرا ما يتفق لنا فى أحاديثنا كلام موزون على العروض الإيامبى ، فى حين أن الوزن السداسى لا يتفق إلا فى الندرة ، وعندما نعدل عن نبرة الكلام العادى[2] . ولبعض دارسى الشعر الإنجليزى آراء مماثلة ؛ فعند صاحب كتاب Undersnding Poetry أن الأبيات التى تتكون من ثلاث تفاعيل أو أقل ، والأبيات التى تتكون من ست

(١) د . شكرى عياد : كتاب « أرسطو طاليس » فى الشعر ــ دار الكاتب العربى ــ القاهرة ــ ١٩٦٧ م ــ ص ١٣٦ .

(٢) السابق . ص ٤٢ ، ٤٤ .

تفاعيل أو أكثر هى أقل الأبيات شيوعا فى الإنجليزية ، فالأبيات القصيرة جدا تميل إلى اتخاذ طابع الطيش والاندفاع Jerky والأبيات الطويلة جدا تميل إلى الرتوب .

وقد أيد الرأى الشائع بأن الوزن الإيامبى هو الوزن الطبيعى فى اللغة الإنجليزية ، ومحاولة اتخاذ أوزان أخرى بدلا منه هى ـ فى رأيه ـ محاولات تجريبية ، كأنما كان الشعراء يريدون أن يخالفوا لمجرد المخالفة .

وعنده أن تتابع التفاعيل التروكية يعطى جوا مصطنعا فيه شىء من الحزن ، وأن الأوزان الأخرى تهزّنا بما فيها من طابع تجريبى ، وهى لا تستعمل إلا فى حالات استثنائية ؛ « فالأنابيست » ـ مثلا ـ يستعمل حين يريد الشاعر أن يحقق إيقاعا سريعا راقصا . وهو وزن يبدو مصطنعا ، كما يبدو ـ إلى حد ما ـ خشنا غير مهندم . وليس من السهل أن يستعمل بشكل يبدو وقورا ، لأنه الوزن الأساسى لنوع من القصائد الهزلية Limerick[1] .

أما صاحب كتاب Poetic- Meter فذكر أن للوزن طابعا مميزا يرجع إلى ارتباط الوزن بمعان معينة ؛ ففى الشعر المسمّى Limerick على سبيل المثال ارتبط وزن الأنابيست ذو الأبيات القصيرة بمعانٍ تميل إلى الخروج على الأدب والاحتشام ، حتى صار من الصعب أن يستعمل هذا الوزن فى أى غرض دون أن يثير الابتسام .

ولو « ترجم » عمل من نوع الـ Limerick إلى الوزن الإيامبى مثلا فسوف يختفى ما فيه من فكاهة .

وإذن فقد ارتبط هذا الوزن بالفكاهة .

والأوزان ذات التفعيلة الثلاثية عموما (الأنابيستيه والداكتيلية) تتضمن على نحو غامض شيئا بهيجا أو فكاهيا أو خفيفا أو سطحيا[2] .

وقد أدرك العرب منذ عهد بعيد تمايز بعض أوزان الشعر عن بعض . ولعل أقدم ما يدلّ على ذلك تمييزهم منذ العصر الجاهلى بين الرجز والقصيد . وروى « الأخفش » أنه سمع كثيرا من « العرب » يقول : جميع الشعر قصيد ورمل

---

(١) Reaves, op. cit.p. 146- 149.

(٢) Fussell, Op. cit. p. 15.

ورجز ؛ أما القصيد فالطويل والبسيط والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام ، وهو ما تغني به الركبان ، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية . وقد زعم بعضهم أنهم كانوا يتغنون بالخفيف . والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل .

والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء ، وهو الذى يترنّمون به فى عملهم وسوقهم ويحدون به(1) .

ومن الواضح أن هذا التقسيم كان أساسه الإحساس بملامح ووظائف لكل مجموعة من الأوزان تميزها عن غيرها . ويلاحظ أنهم ــ فيما روى الأخفش ــ قد ميّزوا بين الصور التامة والصور غير التامة حين نظروا إلى الكامل والمديد والوافر والرجز ، فلم ينظروا إلى « البحر » كأنه تكوين واحد ، كما فعل بعض العروضيين والنقاد بعد ذلك .

والأسماء التى أطلقت على بعض البحور تدل إلى حد ما على إدراك لبعض ملامح هذه البحور ، وكذلك تعليلاتهم لهذه التسميات ؛ روى عن « الخليل » أن الهزج سُمّى بذلك تشبيها له بهزج الصوت ، أى تردّده وقيل إنه كان كذلك لأنّ أوائل أجزائه وأوتاده يعقب كلا منها سببان « خفيفان » ، وهذا مما يُعين على مدّ الصوت . وقيل أيضا إنه سُمى هزجا لطيبه ، لأن الهزج ضرب من الأغانى وفيه ترنّم ، والعرب كثيرا ما تهزج به ، أى تغنى(2) . وروى عن « الخليل » أيضا أنّ الرجز سُمّى كذلك لاضطرابه ، والعرب تسمّى الناقة التى ترتعش فخذاها رجزاء . وإنما كان مضطربا لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه ، ويكثر فيه

---

(1) الأخفش : القوافى (تحقيق د . عزة حسن) ــ دمشق ١٩٧٠ ــ ص ٦٨ .ويلاحظ أن الأخفش استعمل تعبير « المديد التام » ، والمعروف فى مصطلح العروضيين أن « المديد » لا يرد تامّا ، لأن الأصل فيه ــ كما افترضوا ــ هو (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) . ولعل « الأخفش » كان يقصد بالمديد التام (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) دون اعتداد بذلك الأصل المفترض . والوافر ــ عند بعض العروضيين ــ لا يوصف بالتمام كذلك ، لأن التام ، (يستوفى دائرته) [الزمخشرى ــ ص ٦٧] .
ويلاحظ ــ أيضا ــ أن « الأخفش » قد استعمل مصطلحات « القصيد » و« الرمل » و« الرجز » فى غير المعانى المتعارف عليها عند العروضيين .

(2) الدمنهورى ــ ص ٥١ .

دخول العلل والزحافات والشطر والنهك والجزء ، فهو أكثر البحور تغيّرا فلا يثبت على حال واحدة ، لأنّ بكلّ جزء منه سببين خفيفين فيكون فيه حركة فسكون .

وقال « ابن دريد » إنه سمّى رجزا لتقارب أجزائه وقلة حروفه (١) .

وذكر « الدمنهورى » فى تعليل تسمية « المنسرح » بهذا الاسم ، أنّه سمّى بذلك لانسراحه أى سهولته على اللسان ، أو لا نسراحه عما يأتى فى أمثاله ، أى مفارقته لها ، لأن « مستفعلن » ذات الوتد المجموع إذا وقعت ضربا ، فلا مانع من أن تأتى سالمة ، إلا فى « المنسرح » ، فإنه امتنع أن تأتى فيه إلا مطوية (٢) .

وقد تحدث حازم عن خصائص البحور وملامحها . وعُنى بهذا الموضوع — كذلك عدد من المعاصرين .

— ٢ —

والسؤال الذى يريد البحث طرحه هنا : هل من الصحيح أن كلّ بحر يتسم بسمات خاصة تجعل له شخصية خاصة وتعطيه طابعا تعبيريّا مميّزا ، فيكون أكثر ملاءمة لبعض الأغراض أو لبعض المعانى ؟ قد يساعد على الإجابة عن هذا السؤال أن نتتبع آراء العروضيين والنقاد فى بعض البحور . وقد اخترت عددا من البحور التى تناولها حازم وطائفة من المعاصرين ، وهى من أكثر البحور انتشارا ، وراعيت أن أجمع بين بحور تختلف فيما بينها اختلافات بينة ؛ فبعضها ذو تفعيلتين وبعضها ذو ثلاث وبعضها ذو أربع ، وبعضها كان شائعا فى العصور القديمة ثم قل استعماله فى العصر الحديث كالطويل ، وبعضها لم ينتشر إلا فى شعر التفعيلة كالخبب ، وبعضها تغلب على صورته السالمة من الزحاف — المقاطع القصيرة ، وبعضها تغلب على صورته السالمة — المقاطع الطويلة .

---

(١) الدمنهورى — ص ٥٩ .

(٢) الدمنهورى — ص ٥٩

وقد نظم بعض العروضيين أبياتا تعليمية فى العروض كقولهم :

بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعول

وقد رأيت أن أغض النظر عنها ، لأن الناظم هنا قد لا يعبر عن رأى حقيقى فى خصائص البحر ، بل كان همه الأول أن يصوغ كلمات منظومة يسهل حفظها للتذكير بالبحر وتفاعيله .

ويلاحظ أن مفهوم « البحر » ليس واحدا عند من تناولوا هذا الموضوع ، فبعضهم كان يقصد البحر فى صورته التامة ، وبعضهم كان يفرق بين الصورة التامة والصورة المجزوءة من البحر .

وفيما يلى عرض مختصر لآرائهم فى كل بحر على حدة :

الطويـــل

(أ) ــ حازم : من الأعاريض الفخمة الرصينة التى تصلح لمقاصد الجد ، كالفخر ، ومن شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا(١) .

وهو والبسيط أعلى البحور نصيبا من الافتنان فيهما(٢) . وفيه بهاء وقوة(٣) .

(ب) ــ البستانى : بحر خضم ، يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعانى ، ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال . ورّبّا فى شعر المتقدمين لأن قصائدهم كانت أقرب إلى الشعر القصصى من المولدين (٤) .

(جـ) الطيب : هو والبسيط أطول البحور وأعظمها أبهة وجلالة ، وفيهما رصانة .

والطويل أفضلهما وأجلهما . وهو أرحب صدرا من البسيط ، وأطلق عنانا ، وألطف نغما . وخفاء الجرس فيه جعله أكثر الأوزان صلاحية للأوصاف الملحمية ذات الصلة بتراث الماضى وتاريخه . وهو بحر الجلالة والنبالة والجد ، أو هو بحر العمق . والعبث الغزلى لا يستقيم فيه ، وإنما يصلح فيه الغزل إذا ما زجته نفحة من جد وعمق . وبما هو عميق جدّا وجادّ حقا ويستقيم على الطويل كل الاستقامة شعر الفكاهة الخالص لها(٥) .

---

(١) حازم ــ ص ٢٠٥ .

(٢) حازم ــ ص ٢٦٨ .

(٣) حازم ــ ص ٢٦٩

(٤) سليمان البستانى : إلياذة هو ميرس (معربة نظما ، وعليها شرح تاريخى أدبى)ــ دار إحياء التراث العربى ودار المعرفة ــ بيروت ــ بدون تاريخ ــ مجلدا ــ ص ٩١ .

(٥) عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ــ دار الفكر ــ بيروت ط ٢ ــ ١٩٧٠ ــ ص ٣٦٢ الى ٤١٤ .

(د) د . حميد : يناسب جزالة اللفظ ، وطول النفس ، والأغراض التى اهتم بها العرب من الحماسة والهجاء (١) .

(هـ) سفر أغا : من الأبحر التى كثر استعمالها ، ويتسع لكثير من المعانى وخصوصا الرثاء والوصف والتاريخ (٢) .

(و) الراضى : يمتاز بالرصانة والجلال فى نغماته وذبذباته المنسابة الهادئة . أصلح البحور للموضوعات الجدّية التى تحتاج إلى طول النفس والروية ، كالمدح والرثاء والعتاب والفخر والاعتزار . وكانت العرب تسميه الركوب ، لكثرة ما كانوا يركبونه (٣) .

(ز) د . خلوصى : أهم الأغراض التى يستعمل فيها : الحماسة والفخر والقصص ، ولذلك كثر فى الشعر الجاهلى ، لأنه أقرب إلى الأسلوب القصصى من شعرالمولّدين (٤) .

(ح) العياشى : إيقاع ثقيل . وهو أكبر الايقاعات تلاؤ ما ما مع أغراض الجد والرصانة والوقار ، كالمدح والحكمة والاعتذار والعتاب (٥) .

(ط) ــ د . عبده بدوى : هو والبسيط من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق . وهو يعطى إمكانات للسرد والبسط القصصى والعرض الدرامى . وفيه بهاء وقوة (٦) .

---

(١) د . بدير متولى حميد ــ ص ٣٣ .

(٢) عمر توفيق سفر آغا : علم العروض ــ دار الرشاد ــ البلد غير مذكور ــ ١٩٦٩ م ــ ص ٣٣ .

(٣) عبد الحميد الراضى : شرح تحفة الخليل فى العروض والقافية ــ مطبعة بغداد ــ ١٩٦٨ ــ ص ١٠٤ .

(٤) د . خلوصى ــ ص ٤٤ .

(٥) العياشى ــ ص ٢٩١ وفيما نقلته عن العياشى تركت مصطلحاته الخاصة واستبدلت بها المصطلحات المعروفة . فهو يسمى « الطويل » مثلا « الداثر الطويل » . وحين يَعُدّ الوزن المعروف صورة محرفة عن أصل قديم منقرض ــ كما قال عن الطويل ــ فالذى نقلته هنا وصفه لهذا الوزن المعروف « المحرَّف » ، أما وصفه للأصل المنقرض فقد تركته .

والخفة فى مصطلح « العيَّاشى » تقوم على كثرة المقاطع القصيرة ، على العكس من الثّقل .

(٦) د. عبده بدوى :دراسات فى النص الشعرى ـ العصر العباسى دار الرفاعى ــ الرياض ١٩٨٤ م ــ ص ١١٦ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ٢٥٢ .

البسيط

(أ) حازم : من الأعاريض الفخمة الرصينة التى تصلح لمقاصد الجد كالفخر[١] . وهو والبسيط أعلى البحور درجة من الافتنان فيهما[٢] . له سباطة وطلاوة[٣] .

(ب) البستانى : يقرب من الطويل ، ولكنه لا يتّسع مثله لا ستيعاب المعانى ، ولا يلين لينه للتصرف بالتراكيب والألفاظ ، مع تساوى أجزاء البحرين . وهو من وجه آخر يفوقه رقّه وجزالة . ولهذا قلّ فى شعر الجاهلين وكثر فى شعر المولّدين[٤] .

(جـ) الطيب :

ــ البسيط الوافى : هو أخو الطويل فى الجلال والروعة ، والطويل أعدل مزاجا منه . وفى البسيط دندنة تمنع أن يكرن خالص الاختفاء . ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين ؛ العنف أو اللين . وتكاد صيغته تكون إنشائية إذا افترضنا فى الطويل صيغة خبرية . وهذا مجرد تقريب وتمثيل[٥] .

ــ الوزن : مستفعلن فاعلن مستفعلن : من النمط الصعب . وهو قديم مهجور . مات منذ العهد الإسلامى . بدوىّ قريب من الرجز[٦] .

ــ مستفعلن فاعلن : من البحور الشهوانية[٧] .

ــ المخلّع (مستفعلن فاعلن فعولن) : موسيقاه بسيطة فطرية ، وفيه نوع من اضطراب وحجَلان بين الخفة والثقل . كرهتْه أذواق المتأخرين إلا قليلا ، لأنه فيما يبدو نغم بداوة ، لا يصلح للشذْوِ وما إليه[٨] .

(د) د . حميد : من الأوزان الدائرة كثيرا فى الشعر العربى لطول نفَسه .

---

(١) حازم ــ ص ٢٠٥ .

(٢) حازم ــ ص ٢٦٨ .

(٣) حازم ــ ص ٢٦٩ .

(٤) البستانى ــ ص ٩١ .

(٥) الطيب ــ ص ٤١٤ .

(٦) الطيب ــ ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٧) الطيب ــ ص ٨٤ .

(٨) الطيب ــ ص ٨٤ وما بعدها .

ويناسبه منها ما يحتاج إلى الجزالة والقوة[1] .

(هـ) **الراضى** : يعمدون إليه فى الموضوعات الجدية . وهو فى ذلك أقرب الى الطويل .

هذا فى التام منه بنوعيه الأول والثانى . أما مجزوؤه ففيه إيقاع ثقيل مضطرب ، وضرب منه « قدامة » المثل لقبح الوزن . غير أن المحْدَثين فى العصر العباسى استحسنوا المخلع واستخفوه[2] .

(و) **د . خلوصى** : قريب من الطويل ، ولكنه لا يتسع لأغراض كثيرة ، ولو أنه يفضل عليه من حيث الرقة . ولهذا نجده أكثر توافرا فى شعر المولدين منه فى شعر الجاهليين[3] .

(ز) **العياشى** : ترجح فيه كفّة الثقل ، خصوصا حين ينتهى البيت بمقطعين طويلين (فَعْلن) ، وهو كالطويل فى ملاءمته لأغراض الرصانة والجدّ ، وبخاصة المدح[4] .

(ح) **د . عبده بدوى** : يتفق مع الشجن والتذكر والحنين . يكثر فى الشعر الدينى ، وبخاصة ما قيل فى مصر ، لانبساط الحركات فى عروضه وضربه إذا خبنا ، أو لانبساط الأسباب فى أوائل أجزائه السباعية على نحو ما رأى « الزجّاج » . ونحن نعلل لهذا بطواعية هذا البحر للإنشاد ، وبخاصة الإنشاد الدينى ، فهو يعطى التموج والانسيابية والإيقاع الذى يعطى النفس حالة من حالات السموّ والصفاء[5] . وهو والطويل من أطول البحور وأحفلها بالجلال والرصانة والعمق[6] . وهو يتفق وحالات الحزن الرفيع والانكسار المتعالى[7] . أما « المخلّع »

---

(١) د . حميد ـ ص ٤٤ ، ٤٥ .

(٢) الراضى ـ ص ١٣٨ .

(٣) د . خلوصى ـ ص ٦٨ .

(٤) العياشى ـ ص ٢٩٧ .

(٥) د . عبده بدوى ـ ص ٧٢ ـ ويلاحظ أنه ذكر تفسيرين متناقضين لطابع البحر ، أحدهما كثرة المقاطع القصيرة فى العروض والضرب المخبونين ، والآخر كثرة المقاطع الطويلة فى « مستفعلن » .

(٦) د . عبده بدوى ـ ص ١١٦ .

(٧) د . عبده بدوى ـ ص ١٨٠ .

ففى موسيقاه خلل ، فنحن لا نجد فيه التناغم والإشباع الموسيقى الذى يظهر فى البحر تاما ، أو الذى يظهر فى البحور الصافية[1]

الوافــر

(أ) حــازم : الوافـر والكامـل يتلوان الطويـل والبسيط فى درجـة الافتنـان فيهما[2] .

(ب) البستانى : ألين البحور ، يشتد إذا شددته ويـرقّ إذا رققته . وأكـثر ما يجود به النظم فى الفخر كمعلقة « ابن كلثوم » . وفيه تجود المراثى[3] .

(جـ) : الطيب توالى المقاطع القصيرة فيه يكسبه نوعا من الثقل . ويحتـال الشاعر على هذا الثقل بالعصب . فيه تدفّق ، وفى آخره انبتار يكسبه رنة قوية . يصلح لـلأداء العاطفى ، سـواء فى الغضب والحماسة أم فى الغـزل والحنـين . والوافريات ذات أساليب تغلب عليها الخطابة . وأصلح ما يصلح فيه البكائيات والغضب والتفخيم والنوادر والنكت . وهو ــ لخفته وسرعته وقوتـه ــ من أصلح البحور للقطع[4] .

(د) الراضى : التام فيه يمتاز بالتدفّق وتلاحق الأجزاء وسرعة النغمات ، فهو وزن خطابى يشتد إذا شددته ويرقّ إذا رقّقته . يصلح للفخر والهجاء والمدح ، وأيضا للغزل والرثاء ، وما إليها . المجزوء منه يصلح للغناء والأناشيد[5]

(هـ) د . خلوصى : وهو من أكثر البحور مرونة . يشتد ويرق كيفما تشاء ، وأجود ما يكون فى الفخر والرثاء[6]

(و) العياشى : يتلاءم مع غرض الحماسة ، وكل المواضيع الجدّيّة[7]

---

(١) د . عبده بدوى ــ ص ٨٨ ، ٨٩ .

(٢) حازم ــ ص ٢٦٨ .

(٣) البستانى ــ ص ٩٢ .

(٤) الطيب ــ ص ٣٤٧ .

(٥) الراضى ــ ص ١٥٣ .

(٦) د . خلوصى ــ ص ٨٤ .

(٧) العياشى ــ ص ٢٧٧ .

(ز) د . بدوى : يتفق مع حركة السير السعيد فى « شعب بوان » للمتنبى[1] . يصلح للإنشاد ذى الترجيع والنواح والندب والانكسار ، وبخاصة حين تتحول مفاعلتن إلى مَفاعيلن ، وحين تكثر أصوات اللين ، ولا سيما فى الكلمات المتكررة[2] .

الكامـل

(أ) حازم : من شأن الكلام أن يكون نظمه فيه جزلا[3] . والكامل والوافر يتلوان الطويل والبسيط فى درجة الافتنان فيهما ، ومجال الشاعر فيه أفسح من غيره[4] . فيه جزالة وحسن اطراد[5] .

(ب) البستانى : يصلح لكل نوع من الشعر ، وهو أجود فى الخبر منه فى الإنشاء ، وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرقّة . وإذا دخله الحذذ وجاد نظمه بات مطربا مرقصا ، وكانت به نبرة تهيج العاطفة . وكذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضمار[6] .

(جـ) **الطيب** : أكثر البحور جلجلة وحركات ، كأنما خلق للتغنّى ، ولذا لا يصلح للحكمة والتفلسف . وفيه مذهبان : الفخامة والجزالة ، أو الرقة واللطف . ويصلح للعواطف البسيطة كالغضب والفرح . وسرّ الصناعة فيه تنويع النسبة بين الحركات والسكنات . ومن عجيب أمره أنّ الرثاء قل أن يصلح فيه إن لم يكن نوحا وتفجعا[7] .

ــ المجزوء ــ (متفاعلن متفاعلن) نشيدىّ ترنمىّ ، والقصار فيه أوقع من المطولات .

ــ المجزوء المذيّل والمرفّل : يشبهان المجزوء السابق فى روح الترنّم والنشيد ،

(١) د . عبده بدوى ــ ص ٧ .
(٢) د . عبده بدوى ــ ص ٢٣٩ .
(٣) حازم ــ ص ٢٠٥ .
(٤) حازم ــ ص ٢٦٨ .
(٥) حازم ــ ص ٢٦٩ .
(٦) البستانى ــ ص ٩٢ .
(٧) الطيب ــ ص ٢٤٦ ، ٢٦٦ وما بعدها .

ويزيد ان عليه بشيء من أناة(١) .

ـ الكامل ذو العروض الحذّاء والمضمرة : من أوزان اللين والترقّق . يجفوان عن الخطابة ويناسبان الحوار الظريف والوصف القصصى والخطاب الرقيق ، ويصلحان للتغنّى ، ولا يصلحان للعمق والغموض(٢) .

(د) سفر آغا : يتسع لأغلب الموضوعات الشعرية وخصوصا القصصية منها(٣) .

(هـ) الراضى : يصلح لأكثر الموضوعات الشعرية ، ويمتاز بجرس واضح ينبعث من هذه الحركات الكثيرة المتلاحقة التى تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا ما يعتورها من كثرة الإضمار . وأحذّ الكامل أصلح من تامّه فى موضوعات الرقة واللين ، لما فيه من نبرة شَجية مطربة(٤) .

(و) د . خلوصى : يصلح لكل غرض من الأغراض ، ولذلك كثر فى شعر القدامى والمحدثين . ويجود فى الخبر أكثر منه فى الإنشاء . وهو إلى الشدّة أقرب منه إلى الرقة(٥) .

(ز) العياشى : وزنه خفيف ولكنه دون خفة أبحر أخرى كالخبب . ويتلاءم مع أغراض الحماسة والفخر ووصف المعارك وتصوير حركة الخيل . فإذا كان ختمه ثقيلا (أى إذا انتهى شطره بعنصرين ثقيلين أو أكثر) تلاءم مع الرثاء والأغرا ض الجدّية والمواضيع الوجدانية (٦) .

(حـ) د . عبده بدوى : فيه طواعية للعديد من الأغرارض الواضحة والصريحة . وهو مترع بالموسيقى ويتفق مع الجوانب العاطفية المحتدمة . ويجمع بين الفخامة والرقة . ولهذا لا يناسب الحكمة والفلسفة . والحركات فيه تغلب على السكنات ، وهذا يؤكد جانب الجزالة . فإذا كثرت السكنات وساعدتها حروف

(١) الطيب ـ ص ٩٨ وما بعدها .

(٢) الطيب ـ ص ١٥٨ .

(٣) سفر آغا ـ ص ٥٥ .

(٤) الراضى ـ ص ١٧٧ .

(٥) د . خلوصى ـ ص ٥٩ .

(٦) العياشى - ص ٢٧٤ . والمقصود بالعنصر الثقيل أو الممدود المقطع الطويل .

المدّ ، كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب[1] .

الهـــزج

(أ) حازم : فيه مع سذاجته حدة زائدة (ويبدو من حديثه عن « المتقارب أنّه يقصد بالسذاجة تكرار الأجزاء)[2] .

(ب) البستانى : لا يصلح لقصره لمثل الإلياذة . ولا يجوز نظمه فيها خلا الأناشيد والتواشيح الخفيفة[3] .

(جـ) الطيب : عرف الأوائل له حلاوته . ونغمتُه تطلب قولا مرسلا طيّعا تسيطر عليه فكرة واحدة يتغنّى بها الشاعر فى غير تدقيق وتعقيد والتفاف . ويصلح للقصص الخفيف الذى يراد منه الإمتاع . وأحسن أسلوب يرد فيه ما كان عماده على التعجب والاستثارة والتكرار وسرد الكلمات المتشابهة فى الوزن والجرس . وشعراء العصر يتعاطونه فى كثير من موشحاتهم . وعندى أنه أصلح للقصص التعليمى المدرسى ذى الحوار[4] .

(د) الراضى : بحر طيّع رتيب ، وهو أخو الوافر المجزوء . وهذا الأخير أقل رتابة ، لأنه يجمع بين مفاعلتن ومفاعيلن فى أغلب الأحيان بينما يقتصر الهزج على مفاعيلن وحدها . ويصلح لسرد الحكاية والحوار[5] .

(هـ) د . خلوصى : سُمّى بذلك لأنه يشبه هزج الصوت ، أى تردّده وصداه ، وذلك لوجود سببين خفيفين يعقبان أوائل أجزائه التى هى أوتاد . وهذا مما يساعد على مدّ الصوت . وقيل لأنّ العرب تهزج به ، أى تغنى[6] .

(و) العياشى : متوسّط الحركة ، وقد تساوت فيه نزعتا الثقل والخفة[7]

---

(١) د . عبده بدوى ـ ص ٥٦ .

(٢) حازم ـ ص ٢٦٨ .

(٣) البستانى ـ ص ٩٤ .

(٤) الطيب ـ ص ١٠٤ وما بعدها .

(٥) الراضى ـ ص ١٩٢ .

(٦) د . خلوصى ـ ص ١١٨ .

(٧) العياشى ـ ص ١٩٧ ـ وحديثه هنا عن الصورة المزاحفة التى دخل تفاعيلها الكف فصارت كل منها (مفاعيل) ، وهذه الصورة هى الأصل فى رأيه .

الرجـــز

(أ) حازم : فيه كزازة .

(ب) البستانى : أسهل البحور نظما ، ولكنه يقصّر عنها فى إيقاظ الشعائر ، فيجود فى وصف الوقائع البسيطة وإيراد الأمثال والحكم . وقد اختير لنظم المتون العلمية لسهولة نظمه[1] .

(حـ) الطيب : القِطَع فيه أنسب ، لأنه شعبىّ . وكانوا يكثرون منه فى المبارزات والحداء وهلم جرا . وبعد الإسلام استعمل فى المطولات لنظم القصص الشعبى وأخبار الفتوح . وكان الذوق العام يفضّل القصيد على الرجز لاتساع مجال القول فيه ، ولأبهته وجلاله . خرج العجاج ورؤبة بالرجز عما أريد من له الخفة والترنّم[2] . تحاماه الشعراء لجناية النظم التعليمى عليه ، بالرغم من حلاوة نغمه وخفته .

ــ الـوزنـان : (مستفعلن مستفعلن/مستفعلن مستفعلن) ، (مستفعلن مستفعلن/مستفعلن مستعلن) خفيفان جدا ، وفيهما حركة سريعة متلاحقة ، ولذلك فإنها يصلحان جدًا للأناشيد المدرسية وما شابهها . وضرب مثلا بمحاورة العفاريت فى « مجنون ليلى » وقال (وقد أصاب جدًا فى اختيار الرجز القصير لهذا النشيد الحلو المهتزّ الفرح . . تأمل اطّراد النغم وسلاسته)[3] .

(د) د . حميد : من البحور المشهورة التى يكثر دورانها فى الشعر وبخاصة نظم العلوم .

(هـ) سفر آغا : أول ما نظم عليه أجدادنا ، ولا سيما مجزوءه ومنهوكه ، لسهولته وموافقته لغناء العرب وحدائهم ومواقف الحروب . والنظم عليه يسهل جدا[4] .

(و) الراضى : سهل بسبب التغييرات الكثيرة المألوفة فى أجزائه ، والتنويع

---

(١) البستانى ــ ص ٩٣ ، ٩٤ .

(٢) الطيب ــ ص ٢٣٣ .

(٣) الطيب ــ ص ٢٤٢ ، ٢٤٣ .

(٤) سفر آغا ــ ص ٦٥ ، ٦٦ .

الذى ينتاب أعاريضه وضروبه . ويُرجَّح أنه كان فى العصر الجاهلى بمثابة الشعر الشعبّى فى عصرنا . ولسهولته وخفته وعذوبته اتخذ دون غيره للنظم التعليمى ونظْم قواعد العلوم(١) .

(ز) **خلوصى** : من أقرب البحور إلى النثر لكثرة ما يتحمل من تغيّرات . وهو على الأغلب فى الشعر الحماسى الارتجالى . ويندر أن نجد فيه نسيبا أو غزلا(٢) . وإيقاعه رتيب(٣) .

(حـ) **العياشى** : وهو خفيف جدا ، سريع بالنسبة إلى غيره ، ويتلاءم مع غرض الحماسة ، فاستعملوه فى المنافرات ووصف الغارات . أما الطرديّات فهى مخصوصة به ، لأن به ما يساعد على تصوير الحركة والسرعة(٤) .

المتـــدارك

(أ) **حازم** : (فاعلن ٤ مرات فى كل شـطر) : وقع بـه سبب من أسباب التنافر ، هو أن كل تفعيلة مكونة من جزء خفيف (سبب) ، وجزء ثقيل (وتد) ، وقد جاء الخفيف فى صدر التفعيلة والثقيل فى آخرها(٥) .

(ب) **البستانى** : أصابوا بتسميته الخبب . وهو لا يصلح إلا لنكتة أو نغمة ، أو ما أشبه وصف زحف جيش ، أو وقع مطر أو سلاح(٦) .

(حـ) **الطيب** : الخبب بحر دنِء للغاية ، وكله جلبة وضجيج ، وهو رتيب جدّا بأنواعه (فاعلن ــ فعلن ــ الخليط منهما) ، وقد أهمله الخليل ، ونظنّ أنه تعمّد ذلك . ولا يصلح إلا للحركة الراقصة الجنونية . وقد استفاد منه الصوفية فى بعض منظوماتهم لتخلق نوعا من الهستيريا(٧) . ولا يصلح النظْم فيه إلا لمجرد الدنـدنة

---

(١) الراضى ــ ص ٢٣ ، ٢٠٤ .

(٢) د . خلوصى ــ ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

(٣) د . خلوصى ــ ص ٢٠٦ .

(٤) العياشى ــ ص ٣٠٦ ــ والأصل فى الرجز عند العياشى أن تكون تفعيلته (متعلن) .

(٥) حازم ــ ص ٢٣١

(٦) البستانى ــ ص ٩٣ .

(٧) الطيب ــ ص ٨٠ .

والترويح عن النفس بجرس الألفاظ[1] .

(د) الراضى : رتيب هادىء حين تكون تفعيلتـه « فاعلن » . فـإذا كانت (فعِلن) أو (فعْلن) فيحدث شيئا من التدفق والصخب[2] .

(د) د . خلوصى : أكثر ما يصلح لإيراد نكته أو محاكاة وقع مطر أو قعقعة سلاح أو زحف جيش . وهو قليل فى القديم والحديث[3] .

(و) العياشى : (وعنده أن تفعيلته فعِلن تتغير جوازا إلى فعْلن) : حركته خفيفة ، إذ نزعة الخفة غالبة على نزعة الثقل فيه . وهى حركة راقصة لا تفـوقها إلا خفة حركـة الرجـز . وتحول فعِلن إلى فعْلن يحـدّ من خفته ، فيصلح للغـزل والوجدانيات ، وإلا فالأنسب له وصف الحركة فى الألعاب والصيد ومجالس اللهو . ومن خصائصه أنه أكثر ما استعمل فى الغزل مع القافية (دُ هُ) حتى صار وكأنّ أيّة قافية لا تناسبه . ولعلّ أول من وُفّق فيه إلى الغزل الرائع « الحصرى » فى (ياليل الصب)[4] .

الخفيــف

(أ) حازم : يلى الطويل والبسيط والوافر والكامل ــ فى رأى بعض الناس ــ من حيث درجة الافتنان فيه[5] .

(ب) البستانى : أخفّ البحور وأطلاها . يشبه الوافر لينا ، ولكنه أكثر منه سهولة وأقرب انسجاما . وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور . وليس فى جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعانى[6] .

(حـ) الطيب : (الوافى) يجنح صوب الفخامة إذا قيس بالسريع والكامـل

---

(١) الطيب ــ ص ٨٤ .

(٢) الراضى ــ ص ٣٠٥ .

(٣) د . خلوصى ــ ص ١٩٥ .

(٤) العياشى ــ ص ١٨٣ .

(٥) حازم ــ ص ٢٦٩ .

(٦) البستانى ــ ص ٩٣ .

الأحذّ والمنسرح ، ولكنه دون الطويل والبسيط فى ذلك . وهو ذو دندنة لا تمكّن من الحوار الطبيعى ، وفيه صلابة وشىء من الملنخوليا (الحزن الرقيق) والتدفق . وتلاحق أنغامه يجعله ذا أسر قوىّ معتدل ، مع جلجلة لا تخفى . ووزنه رصين قوى ، ونغمه واضح معتدل لا يبلغ حدّ اللين ولاحدّ العنف(١)

ــ (فاعلاتن متفعلن) : منتظم خفيف النغم ، فيه صخب وجلبة ، وهووزن منحطّ للغاية ، لا يكاد يصلح إلا للألفاظ التى تسرد من غير مراعاة لمعنى(٢) .

ــ (فاعلاتن فعولن) : نغم حلو رشيق للغاية ، والألفاظ طيعة فيه(٣) .

(د) د . حميد : يصلح للغناء والأناشيد ، ولا سيما مجزوءه(٤) .

(هـ) سفر أغا : هذا البحر قريب إلى النفس ، طيع فى المعالجة ، حتى يقرب أسلوبه من أسلوب النثر(٥) .

(و) د . خلوصى : شبيه بالوافر من حيث اللين ، ولكنه أسهل منه(٦) .

(ز) العياشى : على جانب كبير من الثقل ، خصوصا حين تكون التفعيلة الوسطى على صورة (مستفعلن) لا (متفعلن) . وقد تجتمع فى آخر البيت أربعة مقاطع طويلة حين يكون الضرب (فالاتن) ، مما يزيده ثقلا . ولذلك فهو إيقاع الغزل والرثاء وتقل فيه الحماسة والفخر .

ــ ٣ ــ

يبدو واضحا جليا مما سبق أن الذين كتبوا عن خصائص « البحور » و « الأغراض » التى تناسبها قد اختلفوا كثيرا ، حتى بلغ الخلاف أحيانا حد التناقض بين كاتب وآخر . بل كان الكاتب الواحد يناقض نفسه أحيانا .

---

(١) الطيب ــ ص ١٩٢ .
(٢) الطيب ــ ص ٧٩ .
(٣) الطيب ــ ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٤ .
(٤) د . حميد ــ ص ١٠٩ .
(٥) سفر آغا ــ ص ٨٧ .
(٦) د . خلوصى ــ ص ١٥٩ .

فالطويل عند العياشي ثقيل ، وعند الآخرين بحر البهاء والجلال . وقال حازم عن الرجز إن فيه كزازة ، ووصفه الراضي بالسهولة والعذوبة . والخفيف عند « البستاني » أخف البحور وأطلاها ، وعند « العيّاشي » على جانب كبير من الثقل ، وعند د . « الطيب » ذو صلابة وأسر قوى معتدل ، مع جلجلة لا تخفى . وهو قريب من النثر كما يراه « البستاني » و « سفر أغا » ، ولكنه عند « د . حميد » يصلح للغناء والأناشيد ، وبعض مجزؤ اته نغم رشيق للغابة كما قال د . « الطيب » .

وذكر « البستاني » « والراضي » و « خلوصي » عن الوافر أنه يشتدّ إذا شددته ويرقّ اذا رقّقته ، أو أنه يجمع بين الشدّة واللين . ووصف « البستاني » البسيط بالرقة والجزالة معا .

أما الأغراض فمن أمثلة اختلافهم فيها حديثهم عن الأغراض التى تناسب الطويل ، فلا أعرف غرضا من أغراض الشعر لم يذكروه ، ولكنهم لم يتفقوا على ذلك ، بل كان الواحد منهم يذكر من الأغراض ما لايذكره صاحبه ؛ فنجد عند أكثرهم القصة والحوادث والتاريخ ، أما الأغراض الأخرى فموزعة بينهم ، وقد شملت : الفخر والحماسة والوصف والهجاء والرثاء والمدح والعتاب والاعتذار والحكمة . وذكر « الطيب » أغراض الجد عموما ، ومنها ـــ أى من أغراض الجد ـــ الفكاهة . والوافر عند « د . عبده بدوى » يناسب السير السعيد ، وكذلك النواح والندب والانكسار .

وترجع هذه الاختلافات إلى أسباب منها :

١ ـــ أن أحكامهم كانت أقرب إلى الذاتية منها إلى الموضوعية .

٢ ـــ تأثر بعضهم بقصيدة أو بعدة قصائد مصوغة فى الوزن الذى تناوله . فبعض من كتبوا عن « الوافر » كانوا يكتبوُن وعيونهم على معلقة « عمرو بن كلثوم » . وقد أشار إليها « البستانى » صراحة . ولذلك ذكر « البستانى » أن أكثر ما يجود فيه الفخر . وذكر « الراضى » أنه وزن خطابى . أما د . « عبده بدوى » فقد تحدث عنه مرة فى سياق الحديث عن قصيدة « شعب بوان » للمتنبى ، ومرة فى سياق تناوله لقصيدة أبى فراس فى رثاء أمه . ويبدو أن ما قاله عن البحر كان بتأثير هاتين القصيدتين .

إن تعميم الحكم على « البحر » يؤدى – فى أكثر الأحيان – إلى الخطأ ، فالحقيقة أن ما يسمى « بالبحر » ليس تكوينا واحدا ، بل هو اسم يدل على تكوينات متعددة يختلف أحدها عن الآخر قليلا أو كثيرا ؛ فلا تستوى التكوينات الآتية – مثلا – وإن نسبت كلها إلى « الكامل » :

(أ) متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مثل بيت عنترة :

يخبرك من شهد الوقيعة أننى   أغشى الوغى وأعفّ عند المغنمِ

(ب) متفاعلن متفاعلن فعِلن   متفاعلن متفاعلن فعْلن

مثل : وإذا ألم خيالها طرفت   عينى فماء شئونها سجم

(جـ) متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن

مثل : ذوت الصبابة وانطوت   وفرغت من آلامها

فالتكوين الوافى يختلف عن التكوين المجزوء ، والتكوين الذى تتشابه تفاعيله غير التكوين الذى يختلف فيه العروض عن الضرب . . وهكذا . وقد تحدث أكثر الدارسين عن البحر دون تفرقة بين صوره المختلفة . ومن الخطأ ربط الوزن – سواء أردنا به « البحر » أم أحد تكويناته – « بغرض » معين أو انفعال معين ، فالاستقراء يدل بوضوح على أن الوزن الواحد يستعمل فى شتى الأغراض والعواطف والمعانى ، وأن الغرض الواحد يظهر فى شتى الأوزان ، وكذلك الانفعال الواحد .

وقد لاحظ ذلك د . « عز الدين إسماعيل » . وضرب مثلا على الوزن الواحد يستعمل للتعبير عن انفعالين مختلفين ؛ فذكر مرثية شوقى التى مطلعها :

الضلوع تتقدُ والدموع تطّردُ
أيها الشجىّ أفق من عناء ما تجد

وفيها تتضح النغمة الحزينة ، ثم ذكر قصيدة « شوقى » المشهورة فى وصف مرقص ومطلعها :

حف كأسها الحببُ فهى فضة ذهبُ

وهى قصيدة تشع منها البهجة ، والقصيدتان من وزن واحد(١)

كما لاحظ « د . عز الدين » ــ بحق ــ أن الانفعال ليس نوعا واحدا ولا درجة واحدة ، فيرُبط بوزن معيّن أو أنواع معينة من الأوزان . « فابن الرومى » يرثى ولده فى أحد تكوينات « الطويل » فى قصيدة منها :

بكاؤ كما يشفى وإن كان لا يجدى　　　فجودا فقد أودى نظير كما عندى

« وأم السليك » ترثيه بقصيدة من وزن آخر بالغ القصر منها :

طـاف يـبـغـى نـجـوة　　　مـن هـلاك فـهـلك

فالحزن فى هذه القصيدة أقرب إلى الصرخات الحادة ، فهو يختلف عن الحزن فى قصيدة « ابن الرومى »(٢) .

وذهب « د . إبراهيم عبد الرحمن » إلى زيف الآراء التى تربط بين الأوزان ومعانى القصائد وأغراضها ، فهو زعم يبطله ــ فى رأيه ــ تنوع أغراض القصيدة الواحدة ، واختلاف معانيها ، وتباين مواقف الشاعر النفسية فيها ، وصياغة هذا كله فى بحر واحد . فالأوزان عنده ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام (٣) .

٤ ــ

ولكن هل يستنتج مما سبق أن ليس لتكوين ما طابع موسيقى خالص ، ولا ملامح تعبيرية مميزة ؟ من المؤكد أن بعض التكوينات يختلف عن بعض :

١ ــ فبعضها أوضح جرسا من البعض الآخر .

---

(١) د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفس للأدب ــ دار المعارف ــ القاهرة ١٩٦٣ ــ ص ٥٩ وما بعدها .

، د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ دار الفكر العربى ــ القاهرة ــ ط ٣ ــ ١٩٧٨ ــ ص ٥٤ ، ٥٥ .

(٢) د . عز الدين إسماعيل ؛ التفسير النفسى ـ ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) د . إبراهيم عبد الرحمن من أصول الشعر العربى ، الأغراض والموسيقى ــ مجلة « فصول » ــ مجلد ٤ ــ عدد ٢ ــ يناير ــ فبراير ــ مارس ــ ١٩٨٤ ــ ص ٢٤ وما بعدها .

٢ ـ وبعضها يوحى بالحركة السريعة ، بينما يوحى غيره بالحركة البطيئة .
٣ ـ وبعضها أبسط تركيبا من بعض .
٤ ـ والنسق فى بعضها أقوى منه فى البعض الآخر .
٥ ـ وبعضها أقرب من البعض الآخر إلى طبيعة لغة النثر المألوفة .

وتعود مميزات التكوين الى خصائص معينة فيه مثل : ١ ـ نوع العلاقة بين وحدات الشطر . ٢ ـ مقدار الوحدة ٣ ـ طول الشطر . ٤ ـ اتفاق الشطرين أو اختلافهما . ٥ ـ غلبة المقاطع القصيرة أو الطويلة ، أو التوازن بينهما . ٦ ـ عدد البدائل الممكنة للتفعيلة . ٧ ـ المكونات الصوتية والتركيب المقطعى لمنطقة القافية[1] .

وفيما يلى يتناول البحث هذه النقاط بشىء من التفصيل :

١ ـ نوع العلاقة بين وحدات الشطر :

(أ) فقد تكون الوحدات صورة واحدة مكررة مثل[2] :

(مفاعلتن مفاعلتن) ، (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ، (مفاعيلن مفاعيلن) ، (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) ، (فاعلاتن فاعلاتن) ، (فعولن فعولن فعولن فعولن) ، (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) ، (فعلن فعلن فعلن فعلن) .

والتفاعيل التى تتركب منها أشطر ثلاثية أو رباعية يمكن أن تتركب منها أيضا أشطر ذات تفاعيل أقل ، ثلاثية أو ثنائية[3] . قائمة على التكرار .

---

(١) يرى بعض الدارسين أن نوع الوتد يؤثر فى نغمة التفعيلة ، ويؤثر ـ من ثم ـ فى نغمات البحر الذى يتضمن هذه التفعيلة ، فالوتد المجموع يؤدى الى صعود الايقاع أما الوتد المفروق فيؤدى إلى هبوطه . انظر : Weil, loc. cit

وكذلك : (د البحراوى موسيقى الشعر ـ ص ٥٦) . والملاحظة تدل على أن النغمة ـ أيا كان « نوعا » ـ ليس لها موضع ثابت فى التفعيلة ، سواء أكان هذا الموضع وتدا أم سببا ، شأنها فى ذلك شأن النبر . (الفصل الأول من هذه البحث) .

(٢) التفاعيل هنا تمثل أحد الشطرين ، والتكرار قد يشوبه الزحاف غير الملتزم ولكن نغضّ النظر عنه الآن .

(٣) قد يتركب من (مستفعلن) شطر مكون من تفعيلة واحدة ، أو بيت مكون من ثلاث تفاعيل ، ولكن أكثر المجزوءات ثلاثية الشطر أو ثنائية .

(ب) وقد يكون فى الشطر وحدتان متفقتان وأخرى مخالفة مثل ؛
(مفاعلتن مفاعلتن فعـولن) ، (مستفعلن مستفعلن فاعلن) ، (فـاعلاتن فاعلاتن فاعلن) ، (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) .
وقد تكون به وحدتان متفقتان وأخـريان مختلفتـان مثل (فعـولن مفاعلين فعـولن مفاعلن) ، (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)[1] .

(جـ) وقد تختلف الوحدات فى الشطر ، فلا تتشابه فيه وحدتان مثل :
(مستفعلن فـاعلن فعـولن) ، (فـاعـلاتن مستفعلن) ، (مستـفعـلن فاعلاتن) ، (مستفعلن مفعلات مستعلن)[2] .

والعلاقة القائمة على التكرار الخالص هى أوضح العلاقات وأبسطها ، وهى من العوامل التى تؤدى إلى وضوح الجرس وبساطته ، بعكس العلاقة القائمة على الاختلاف التام ، وتتوسط بينهما العلاقة القائمة على التكرار المفصول أو المذيّل أو الناقص .

٢ ــ مقدار الوحدة المكررة : وتتراوح بين مقطع واحد فى (فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن) ، ومقاطع كثيرة ، قد تكون تفعيليتن مثل (فعولن مفاعيلن) ، أو تفعيلة مثل (مستفعلن) و (متفاعلن) . وصغر الوحدة يساعد على بروز الإيقاع وحدّته ، حتى لا نكاد نجد شعرا عموديا يتكون من (فعْلن) وحدها إلا الأبيات التى ترد فى كتب العروضيين (وقد وردت أمثلة لذلك فى الفصل الأول من هذا البحث) . والشائع أن يجمع الشاعر بين (فعِلن) و (فعْلن) : . وعلى العكس من ذلك تساعد زيادة حجم الوحدة على خفوت الإيقاع .

٣ ــ طول الشطر : الشطر الطويل أخفت موسيقى من الشطر القصير (إذا اتحدت أو تقاربت العوامل الأخرى) . فمثلا التكوين الذى تفاعيله :

---

(١) الزحاف فى كلتا التفعيلتين « مفاعلن » و « فعلن » زحاف ملتزم ، ولذا عددت كلا منهما مستقلة عن التفعيلة السالمة التى تقابلها فى الشطر نفسه .

(٢) فى هذا التكوين عددت « مستفعلن » مختلفة عن « مستعلن » لأن الزحاف هنا ملتزم إذا كان التكوين عجزا ، فإذا كان صدرا فقد تكون العروض «مستفعلن» أو « مستعلن » كما يقول العروضيون ، ولكنها فى الشعر تكون مطوية (مستعلن) فى أكثر الأحيان ، ولا تأتى سالمة (مستفعلن) إلا شذوذا .

فـاعـلاتن فـاعـلاتن فـاعـلاتن والـشـطر الـثـانى مـثـله[1]

أخفت جرسا من التكوين الذى تفاعيله :

فـاعـلاتـن فـاعـلاتـن والـثـانى مـثـله

فمن الأول قصيدة « للمتنبى » منها :

إنمـا بـدر بن عمـار سحـابٌ هـطل فيـه ثـواب وعقـابُ
إنمـا بـدر رزايـا وعـطايـا ومنـايـا وطعـان وضـرابُ
مـا يجيل الـطرف إلا حمدتـه جهدها الأيـدى وذمته الرقاب
مـا بـه قتـل أعـاديـه ولكن يتقى إخلاف ما ترجو الذئاب[2]

ومن الثانى قول « البهاء زهير » :

سـلّم الله عـلى مـن جـاءنـا مـنـه الـسـلام
وسـقـى عـهـد حـبـيـب ـ لا أسـمّـيـه ـ الـغـمـام

أنا إن مت بفرط الحب فيه لا ألامُ
مـا يـقـول الـنـاس عـنى أنـا صـب مـسـتـهـام[3]

وذلك لأن قصر الأبيات يوحى بالسرعة ، ويقصر المسافات الزمنية بين القوافى ، والقوافى من أبرز العناصر الموسيقية فى الشعر . كما أن قصر الأشطر من عوامل تميّز الشعر عن لغة النثر المعتادة ، فالمسافات بين الوقفات فى النثر تكون ــ فى العادة ــ أطول من نظائرها فى التكوينات القصيرة . والمعتاد فى الشعر أن تكون الوقفات فى أواخر الأشطر[4] .

---

(١) أكثر العروضيين التقليديين لا يذكرون هذا التكوين بين الأوزان المستعملة .

(٢) المتنبى ــ ص ٤٣ .

(٣) البهاء زهير : ديوان البهاء زهير ــ دار صادر ــ بيروت ــ ١٩٨٠ ــ ص ٣١٣ . والمقارنة الدقيقة تحتاج الى اتحاد النموذجين فى كل لعناصر الموسيقية ما عدا العنصر الذى تراد مقارنته ، وهو أمر متعذر فى غير التفاعيل المجردة . ولكن العناصر الموسيقية الأخرى فى رأيى متقاربة فى هذين النموذجين وفى النماذج التى تختار للمقارنة فى هذا البحث ، من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الدقة .

(٤) التفت بعض الدارسين إلى الفارق بين الأوزان الطويلة والأوزان القصيرة . وقد ربط الدكتور « أنيس » بين الأوزان الطويلة والتعبير عن اليأس والحزن . ولكنه عاد فربط بين الأوزان القصيرة والانفعالات الحادة ، وبين الاوزان الطويلة والانفعالات الهادئة . وربط بين الأوزان القصيرة ووصف مجالس العبث واللهو ومعاقرة الخمر والمجون . =

٤ ـ قد يتفق الشطران تماما كما في :

ـ مستفعلن مستفعلن مستفعلن	والثانى	مثله
، متفاعلن متفاعلن متفاعلن	والثانى	مثله
، فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	والثانى	مثله

وقد يختلفان كما في التكوينات :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مفعولن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن فعلاتن
، فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

واتفاق الشطرين تماما أقرب إلى وضوح النغم وبساطته ، والعكس صحيح . ويتضح ذلك إذا قارنا بين هذين النموذجين من شعر « إيليا أبو ماضى » ؛ الأول : من قصيدة بعنوان « حديث موجة » ، وتفاعيله (متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، والشطر الثانى مثله :

بالأمس مر بنا فتى من قومكم   رقّت شمائله ودق شعورهُ

= (د . إبراهيم أنيس : بحور الشعر وأوزانه ــ ضمن كتاب :
د . محمد مندور وآخرون : آراء حول قديم الشعر وجديده ــ كتاب « العربى » ــ الكويت ١٩٨٦ ــ ص ٢٨ وما بعدها)
وكذلك ربط « أربرى » Arberry انتشار الأوزان القصيرة فى عصور مابعد الإسلام ، بالتحضر ، والميل إلى المتعة ، وموضوعات الحب والخمر ، وزيادة الميل إلى الغناء والرقص .
Arberry, A.j., Arabic poetry, prime for Students, Cambridge University press, 1965, p. LL.
وذهب د . « شوقى ضيف » إلى شىء قريب من هذا (وقد قرن د . ضيف الأوزان المجزوءة ــ بما سماه الأوزان الخفيفة ، ومثل لها بالرمل والسريع والخفيف والمتقارب والهزج والوافر) .
(د . شوقى ضيف : العصر الإسلامى « من سلسلة : تاريخ الأدب العربى » ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ بدون تاريخ ــ المقدمة بتاريخ ١٩٦٣ ــ ص ٣٤٧ وما بعدها . ، د . شوقى ضيف : العصر العباسى الأول « من لسلسلة نفسها ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ بدون تاريخ ــ ص ١٩٣ وما بعدها) . وقد أيّد هذا الرأى فى الأوزان القصيرة « د . أحمد نعيم الكراعين » (د . أحمد نعيم الكراعين : اللغة وموسيقى الشعر بين النظرية والتطبيق ــ مجلة الدراسات اللغوية ــ مركز اللغات ــ جامعة صنعاء ــ حـ ٢ ــ أكتوبر ١٩٨٥) .

متــرنــح من خمـرة قــدسيّــة		فيهـا الهـوى وفتــونـه وفتــورهُ
متــرفق فى مشيـه يـطأ الثــرى		وكـأنمـا بـين النجـوم مسيـرهُ[1]

والثانى من قصيدته « مجاهد » ، وتفاعيله (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مفعولن) :

لبس الصبـا ونضاه غـير مدنّس		كـالنجمّ لم تعلق بـه الأوضــارُ
ومشى المشيب بـرأسه فـإذا بـه		كـالحقـل فيـه الـزهـر والأثمـار
وتــطاولت أعـوامــه فـإذا بـــه		كـالطود فيـه صـلابـة ووقـار[2]

٥ ـ غلبة المقاطع القصيرة تؤدى إلى إيحاء بالحركة السريعة ، بخلاف غلبة المقاطع الطويلة ، فلو افترضنا أن تفعيليتين متساويتين فى الزمن ولكن تغلب على إحداهما المقاطع القصيرة ، وتغلب على الأخرى المقاطع الطويلة ، مثل « متعلن » و « فاعلن » ، فحركات الشفاه واللسـان ونبضات الصـدر فى التفعيلة الأولى كثيرة متلاحقة إذا قيست بالتفعيلة الأخرى ، بالرغم من التساوى أو التقارب فى الزمن . ولعل هذا هو الذى يسبب الايحاء بسرعة الحركة فى التفعيلة الأولى وما شابهها . ثم إن المقاطع القصيرة فى اللغة العربية ترتبط بالأفعال أكثر مما ترتبط بالأسماء ، فالماضى الثلاثى الصحيح يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة عنـد الرصـل ، وصيغ المـاضى الرباعى والمـاضى الخماسى تغلب عليهـا المقاطـع القصيرة عنـد الوصـل ، وفى السداسى يتعادل النوعان عند الوصل ، والمضارع أيضا تغلب عليه المقاطع القصيرة عند الوصل ، و« الأمر » هو النوع الوحيد الذى تغلب عليه المقاطع الطويلة . وهذا الارتباط بين الافعال والمقاطع القصيرة مما جعلها توحى بالنشاط والحركة[3] .

---

(١) ايليا أبو ماضى : الخمائل ــ دار العلم للملايين ــ بيروت ــ ط ١١ ــ ١٩٧٧ م ــ ص ١٣٠ .

(٢) السابق ــ ص ١٣٦ .

(٣) لاحظ ذلك « العياشى » ، ولكنه إستشهد أيضا بعدد من الكلمات لا أدرى كيف اختارها للتدليل على الطابع التعبيرىّ للمقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة . وكثير من ملاحظاته وارائه فى هذا الموضوع تحتاج إلى مناقشة . (العياشى ــ ص ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦) .

والتكوينات التى تغلب عليها المقاطع القصيرة ـ من ناحية أخرى ـ ذات موسيقى بارزة لافتة ، لخروجها على النسبة المألوفة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة فى لغة النثر ، على نحو ما تَقَدّم فى الفصل السابق .

ومما يميز المقطع القصير عن المقطع الطويل أن الأول يأتى على صورة واحدة ؛ فهو يتكون من (صامت يليه صائت قصير) ، أما الثانى فله صورتان ؛ فهو إما (صامت يليه صائت طويل) ، أو (صامت يليه صائت قصير يليه صامت) . ويساعد ذلك على جعل التكوينات التى تغلب عليها المقاطع القصيرة أكثر وضوحا وبساطة من التكوينات التى تغلب عليها المقاطع الطويلة .

ولإبراز الفرق بين النوعين أضرب مثلا للتكوين الذى تغلب عليه المقاطع القصيرة هذا البيت الذى يستشهد به العروضيون ، وإن كان نادر المثال :

كرة قذفت بصوالجة   فتلقّفها رجُل رجُل

وللتكوين الذى تغلب عليه المقاطع الطويلة ـ وقد راعيت أن يكون قريبا من التكوين السابق فى زمن المقاطع[1] هذين البيتين من شعر « بشار » :

قلت للائم فيها/غصّ منها بالشراب
لا تطاع الدهر فيها/قد عنانى بقراب[2]

ومن الشعر الذى تغلب عليه المقاطع القصيرة كذلك قول « المتنبى » :

لك يا منازل فى القلوب منازل   أقفرت أنت وهنّ منك أواهل

. . . .

وأنا الذى اجتلب المنية طرفه   فمن المطالب والقتيل القاتل[3]

ومن النوع الآخر قوله :

---

(١) المقطع الطويل يساوى أو يقارب مقطعين قصيرين فى إحساس السامع . ولهذا لا نشعر بفارق زمنى بين « متفاعلن » و « مستفعلن » مثلا .

(٢) بشّار بن برد : ديوان بشار بن برد (نشره وشرحه : محمد الطاهر بن عاشور) ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٦٧ ـ جـ ١ ـ ص ٢٧١ .

(٣) المتنبى ـ ص ١٧٧ .

بنا منك فوق الرمل ما بك فى الرمل وهذا الذى يضنى كذاك الذى يبلى
كأنك أبصرت الذى بى وخفته إذا عشت فاخترت الحمام على الثكل[1]

٦ ـ عدد البدائل الممكنة للتفعيلة : ففى تكوينات الرجز مثلا تأتى التفعيلة على صور أربع :

مستفعلن ـ متفعلن ـ مستعلن ـ متعلن[2] ، وإن كانت الصورة الأخيرة نادرة أو شاذة . وفى بعض التكوينات لا ترد التفعيلة إلا بصورتين[3] ؛ ففى الكامل مثلا صورتان للتفعيلة : « متفاعلن » و « متْفاعلن » . أما الصورتان « مفاعلن » و « مُتْفَعِلن » فلا تكاد ان توجدان إلاّ فى أمثلة العروضيين ، وإن جاءت إحداهما فهى أقرب إلى أن تكون إخلالا بالوزن . وفى الوافر تجتمع « مفاعلتن » و « مفاعيلن » ، أما « مفاعيلُ » فنادرة جدا . وكلما زادت قابلية التكوين لتعدد الصيغ التفعيلية خفتت موسيقاه واضطربت قليلا أو كثيرا ، وكلما قلّ تعدد الصيغ ارتفع الجرس وظهر الاتساق[4] .

ومن أمثلة النوع الأول هذه الأبيات « للبهاء زهير » :

وفرس على المسا وى كلها محتوية
فما مساويها لمن عدّدها منتهية
وليس فيها خصلة واحدة مستوية
يا قبحها مُقْبِلَة وقبحها مولِّية
مستقبح ركوبها مثل ركوب المعصية[5]

---

(١) المتنبى ـ ص ٢٧٩ .

(٢) هناك صور أخرى للتفعيلة اذا دخلتها العلة ، وهى ليست موضوع البحث فى هذه الفقرة ، لأن التغيير بالعلة يستمر فى الموضع نفسه فى كل الأبيات .

(٣) يستطيع الشاعر ـ نظريًا ـ أن يلتزم صور، واحدة لكل تفعيلة ، وأن يتجنب بدائلها . ولكن ما يحدث ـ عمليا ـ أن الشاعر يستعمل فى القصيدة الواحدة كل الصور المتاحة أو أكثر هذه الصور .

(٤) لا يعنى ذلك بالضرورة أن تتشابه كل القصائد المنتمية إلى تكوين واحد فى أسلوب استعمال البدائل وفى كمية هذه البدائل ، فالمقصود هنا أن قصائد التكوين الواحد تتشابه ـ عادة ـ فى عدد الصور التى ترد بها للتفعيلة الواحدة ، وتبقى بعد ذلك فروق مهمة تميز قصيدة عن غيرها .
وفى الفصل التالى يبحث موضوع الزحاف بالتفصيل .

(٥) البهاء زهير ـ ص ٣٩٥ .

ومن أمثلة النوع الثانى هذه الأبيات للبهاء زهير أيضا ؛

أعـد الـرسـالـة ثـانـيـة وخـذ الجـواب عـلانـيـة
فـعسى بتـكـرار الحـديـث عـلىّ أنـسـى مـا بـيـه
وعـسـاك تـطفى من غـليـل الـشـوق نـارا حـامـيـة *
فـإذا رجـعـت مـسـلما فـابـدأ بـرد سـلامـيـه
وقـل الـسـلام عـلـيـكـم أهـل الـقـصـور الـعـالـيـة[1]

فبين المثالين عدة فروق ، من أهمها تعدد البدائل وكثرتها فى المثال الأول إذا قيس بالثانى ، ففى الأول اجتمعت الصور الأربع لتفعيلة الرجز ، وفى كل بيت ثلاث منها ، إلا البيت الأول الذى اجتمعت فيه كل الصور ، أما فى المثال الثانى فلا نجد إلا صورتين : « متفاعلن » و « متْفاعلن » . وتجتمع الصورتان فى كل الأبيات ، إلا البيت الأول الذى اقتصر على « مُتفَاعلن » .

٧ ــ المكونات الصوتية والتركيب المقطعى لمنطقة القافية :

وترجع أهمية هذه المنطقة إلى ارتباطها بالروىّ من ناحية ، ومن ناحية أخرى إلى اعتياد الناس أن يعنوا عناية خاصة بالخواتيم .

وقد بلغ من هذه الأهمية أن الشاعر يلتزم فيها مالا يلتزمه فى غيرها ، فإلى جانب التزام الروىّ فى الأبيات المقفاة ، نجد التزام الردف ، وهو الصائت الطويل الذى يكون قبل الروىّ . ومعنى التزامه أن الروى إذا سبقه صائت طويل فالقاعدة أن يسبقه صائت طويل فى كل الأبيات ، فإذا كان هذا الصائت ألفا التزمت الألف ، وإذا كان واوا فى بعض الأبيات جاز أن يكون واوا أو ياء فى الأبيات الأخرى[2] . ونجد أيضا التزام ألف التأسيس ، وهى الألف التى بينها وبين الروى صامت فصائت قصير ، كما فى اللفظين ؛ « منازل » و « أواهل » . والتزام الوصل ، وهو الصائت الطويل التالى للروى بغير فاصل ، أو الهاء التى تلى الروىّ وبينهما صائت قصير . ومثل الهاء بعض الصوامت الأخرى . ومثال الصائت الطويل ، الياء التى بعد اللام فى بيتى المتنبى السابقين[3] ، ومثال الهاء الصوت الأخير فى أبيات « البهاء

---

(١) البهاء ــ ص ٣٩٠ .

(٢) المقصود هنا « الواو » و « الياء » حين تكونان صائتين .

(٣) معروف أن الكسرة تمد حتى تصير ياء صائتة ، وكذلك الضمة والفتحة يصيران صائتين طويلين .

زهير » السابقة . ولا تجيز القواعد أن يكون بعض الأبيات فى القصيدة مطلق القافية وبعضها مقيد القافية ، فإما أن تكون كل الأبيات مطلقة أو تكون مقيدة . والتزام الخروج ، وهو صائت طويل بينه وبين الروىّ صائت قصير« هاء » ، مثل الواو فى أواخر أبيات « حديث موجة » التى أوردت بعضا منها فيما سبق .

وفى أكثر التكوينات يلتزم الشاعر تركيبا مقطعيا موحّدا فى منطقة القافية فى كل القصيدة ، فإذا وقع زحاف فى هذه المنطقة التزمه الشاعر فى الموضع نفسه من كل بيت . أى أن الشاعر يلتزم فى منطقة القافية مالا يلتزمه فى غيرها (كما تقدم فى الفصل الأول) . ولهذا كلّه كان التركيب المقطعىّ والصوتىّ لأحرف القافية عاملا مؤثرا فى « شخصيّة « التكوين ، فقد يجتمع فى هذه المنطقة صائتان طويلان ، وقد يكون بها صائت طويل واحد ، وقد تخلو تماما من الصوائت الطويلة . وزيادة الصوائت الطويلة عموما ــ ولا سيما فى هذه المنطقة ــ مما يساعد على علوّ الجرس ، وساعد على خفوت الجرس قلتها أو غيابها . وذلك لأن الصوائت من أعظم الأصوات وضوحا وجهارة ورنينا (sonority) ، وهو ما قرره بعض علماء الأصوات[1] . ولا شك أن طول الصوائت يزيدها وضوحا . ويجتمع فى منطقة القافية صائتان طويلان على النحو التالى :

وصل مع ردف ــ وصل مع تأسيس[2] ــ خروج مع ردف ــ خروج مع تأسيس . وقد اجتمع الوصل والردف ــ مثلا ــ فى قول المتنبى :

بدت قمرا ومالت خوط بان   وفاحت عنبرا ورنت غزالا
وجارت فى الحكومة ثم أبدت   لنا من حسن قامتها اعتدالا
كأنّ الحزن مشغوف بقلبى   فساعة هجرها يجد الوصالا [3]

واجتمع الوصل مع التأسيس فى قوله :

ألحَّ على السقم حتى ألفته   وملّ طبيبى جانبى والعوائدُ

---

(١) Hartman & Stark, op. cit. p. 211, 212.
، د . مختار عمر ــ ص ٢٤٤

(٢) المقصود هنا الوصل حين يكون صائتا طويلا لا حين يكون صامتا كالهاء وغيرها .

(٣) المتنبى ــ ص ١٤٠ .

مررت على دار الحبيب فحمحمت — جوادى وهل تشجى الجياد المعاهدُ
وما تنكر الدهماء من رسم منزل — سقتها ضريبَ الشول فيه الولائدُ(١)

واجتمع الخروج مع الردف فى قول « شوقى » :

نجا وتماثل ربّانها — ودق البشائر ركبانها
وهلّل فى الجو قيدومها — وكبرّ فى الماء سكّانها
تحوّل عنها الأذى وانثنى — عباب الخطوب وطوفانها(٢)

واجتمع الخروج مع التأسيس فى قول « بشّار » :

إن المحب تلين شوكته — يوما إذا ماعزّ صاحبهُ
فله علىّ وإن تجنبنى — ما عشت أنى لا أجانبهُ
ريم أغنُّ مطوّقا ذهبا — صفر الحشا بيض ترائبهُ(٣)

وقد يكون بين أحرف القافية صائت واحد طويل ، إما أن يكون الوصل أو لردف أو التأسيس . ففى الأبيات التالية لأبى صخر الهذلى نجد الوصل وحده ؛

أما والذى أبكى وأضحك والذى — أمات وأحيا والذى أمره الأمر
لقد تركتنى أحسد الوحش أن أرى — أليفين منها لا يروعهما الذعر
فيا حبها زدنى جوى كل ليلة — ويا سلوة الأيام موعدك الحشر(٤)

وفى الأبيات الآتية للشابى نجد الردف وحده :

ألا أيها الظالم المستبد — حبيب الظلام عدو الحياةْ
سخرت بأنّات شعب ضعيف — وكفّك مخضوبة من دماه
وسرت تشوّه سحر الوجود — وتبذر شوكَ الأسى فى رباه(٥)

---

(١) المتنبى — ص ٣١٨ .
(٢) أحمد شوقى — جـ ١ — ص ٢٤١ .
(٣) [illegible] (مطوّقا) ، بشّار — ص ٢١٧ .
(٤) أبو تمام — ديوان الحماسة — (شرحه ونشره : محمد عبد القادر الرافعى) — القاهرة — ١٣٢٢ هـ .
(٥) أبو القاسم الشابى : أغانى الحياة — منشورات دار الكتب الشرقية — تونس ١٩٥٥ — ص ١٨٥ .

وفى الأبيات الآتية للبهاء زهير نجد التأسيس وحده :

ومشبّه بالغصن قلبى لا يزال عليه طائر
حلو الحديث وإنها لحلاوة شقت مرائر
أشكو وأشكر فعله فاعجب لشاك منه شاكر (١).

وقد لا يكون بمنطقة القافية أىّ صائت طويل كما فى قول شوقى :

أبا الهول طال عليك العُصُرْ وبلّغْت فى الأرض أقصى العُمُرْ
فيالدة الدهر لا الدهر شبّ ولا أنت جاوزت حد الصغَرْ
إلام ركوبك متن الرمالِ لطىّ الأصيل وجوب السحَرْ (٢)

فإذا قارنّا مثلا بين هذه الأبيات وأبيات شوقى النونية السابقة ، وكلاهما فى وزن من أوزان المتقارب ، تبين لنا أثر الصائتين الطويلين فى منطقة القافية .

ومن الملامح التى تميّز بعض التكوينات عن النثر أن ينتهى البيت بصائت طويل ناتج عن مدّ صائت قصير ، كما فى شطر المتنبى (وملّ طبيبى جانبى والعوائدُ) ، فالشطر ينتهى بصائت طويل ناتج عن مدّ الضمة . أما فى النثر فالصائت القصير يحذف عند الوقف عليه ، كما فى قولنا (بعد ليل طويل بزغت الشمسْ) وقولنا (عاد المسافر أمسْ) . فالوقوف عند كلمتى « الشمس » و « أمس » يكون بالسكون . وبعض تكوينات الشعر لا تختلف عن النثر من هذه الناحية ، حين تنتهى الأبيات بصامت ، كما فى أبيات البهاء زهير الرائية ، وحين تنتهى بصائت طويل أصيل ليس ناشئا عن إطالة صائت قصير ، كما فى أبيات شوقى النونية .

وفى حالة وجود صائتين طويلين يكون تشابههما أوضح وأبسط من اختلافهما . وقد تشابها فى أبيات المتنبى اللاميّة ، إذ اجتمع فى القافية ألفان ، وكذلك فى أبيات شوقى النونية ، واختلفا فى أبيات بشّار البائية ، فكان أحدهما ألفا والآخر واوا . وفى بعض التكوينات لا يتّحد فى قوافى الأبيات إلاّ صوت واحد ، كما فى القصائد المسماة بالمقصورات . وهذا مثال لها من شعر « المتنبى » :

---

(١) البهاء زهير ــ ص ١٥٦ .

(٢) شوقى ــ جـ ١ ــ ص ١١٧ .

لـتعـلـم مصـــر ومـن الـعـــراق   ومـن بـــالعـــواصـم أنى الـفـتى
وأنى وفـيـــت وأنى أبـيـــت   وأنى عـتـــوت عــلى مـن عـتـــا
ومـــا كـل من قـــال قـــولا وَفَى   ولا كـــلّ من سِيـم خسـفـــا أبى
ومـن يـــك قـلب كـقـلبـى لـــه   يشق إلى العـــز قلب التّـــوى[1]

فالصوت الوحيد المشترك فى قوافى كل الأبيات هو الصائت الطويل (الألف) (الاشتراك فى التاء بين البيتين الأول والثانى أمر عارض ، وهذا الاشتـراك يجعل التقفية بين البيت الأول والثانى أقوى جرسا من التقفية بين الثالث والرابع) . وقد تتشابه عدة أصوات تصل إلى ستة فى بعض القوافى ، كما فى أبيات بشار البائية ، التى تتّحد أبياتهـا فى ستة أصـوات هى ؛ الألف ــ الكسرة التى قبـل الباء ــ البـاء ــ الضمـة ــ الهـاء ــ الـواو[2] . وكلما زادت الأصـوات المشتـركـة زادت جهـــارة الموسيقى ، والعكس صحيح .

وقد تناول البحث فيما سبق أثر التركيب المقطعى والنسبة بين المقاطع فى التكوين عموما ، وهذا الأثر أهم وأوضح فى منطقة القافية ، لما لها من أهمية . وتنقسم القوافى من هذه الناحية إلى خمسة أنواع وفيما يلى أسماؤ ها المتعارف عليها فى علم العروض والقافية ، والتركيب المقطعى لكل منها :

١ ــ المترادف : ويتكون من مقطع واحد زائد الطول (÷) ، ومثاله أبيات الشابّى الهائية .

٢ ــ المتواتر : ويتكون من مقطعين طويلين (ــ ــ) ، كما فى أبيات البهاء زهير الرائية .

٣ ــ المتدارك ــ ويتكون من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير (ــ ٧ ــ) ، كما فى أبيات « شوقى » النونية .

٤ ــ المتـراكب : ويتكون من مقـطعـين طـويلين بينهـما مقـطعـان قصيـران (ــ ٧٧ ــ) ، مثل القافية فى أبيات « بشار » البائية .

---

(١) المتنبى ــ ص ٥١١

(٢) وقد تزيد الأصوات المشتركة على ستة ــ إذا لزم الشاعر مالا يلزم ، كما فعل المعرّى فى « اللزوميات » . ولكن هذا النمط نادر جدًا ، يكاد ينحصر فى لزوميّات المعرى .

٥ ـ المتكاوس : ويتكون من مقطعين طويلين بينهما ثلاثة قصيرة (ـ ٧٧٧ ـ) ، ومثاله الذى يذكر فى كتب العروض : (قد جبر الدين الإله فجبر) .

والمترادف من أقرب القوافى إلى طبيعة اللغة ، فمن المألوف فى النثر أن تنتهى العبارة بهذا المقطع . ومن ناحية أخرى ينتهى المقطع زائد الطول دائما بصوت صامت . وهذا أيضا مما يقرب التكوين من طبيعة اللغة النثرية . ويلاحظ أن هذا النوع يرد فى الشعر المعاصر بأشكاله المختلفة أكثر مما يرد فى الشعر القديم .

والمتواتر والمتدارك تركيبان مألوفان جدًا فى الشعر والنثر . أما المتراكب فتبرز فيه المقاطع القصيرة ، لأن نسبتها فيه أعلى من النسبة المألوفة . وأما المتكاوس فهو شاذٌ جدا لغلبة المقاطع القصيرة عليه . وقد استقبحه القدماء ، ولعل التسمية تدل على هذا الاستقباح (كما ذكرت من قبل) .

ولهذا كله كانت المكونات الصوتية والتركيب المقطعّى لأحرف القافية من عناصر التكوين التى تعطيه ملامحه المميزة مع العناصر الأخرى .

ـ ٥ ـ

وقد يكتسب التكوين صفات لا ترجع إلى أى من العوامل التى سبق ذكرها ، بل ترجع إلى ارتباط التكوين بأعمال شعرية معينة ؛ فشيوع الطويل ـ بتكويناته المختلفة فى العصور القديمة ، ولا سيما العصر الجاهلى ـ أضفى عليه طابع العراقة والأصالة و « الكلاسيكية » . وارتباط التكوينات الرجزية بأنواع من الغناء الشعبى فى الجاهلية (بالإضافة الى كثرة أنواع الزحاف) جعلها عند الكثير أدنى مرتبة من « القصيد » ، وحصرها حينا من الدهر فى بعض الأغراض ، كأغانى العمل والحرب ومداعبة الأطفال ، وأبعدّها عن أغراض أخرى كالمدح . والتكوين المتمثل فى قصيدة « الحصرى » :

يا ليل الصب متى غده   أقيام الساعة موعده

ارتبط بهذه القصيدة وما عورضت به من قصائد ، أشهرها قصيدة شوقى :

مضناك   جفاه   مرقده

وبكاه   ورحّم   عوده

فإذا قصد الشاعر هذا التكوين ، مثّلت هذه القصائد أو بعضها أمام عينيه .

ولكن الصفات الناتجة عن الارتباط بين التكوين وأعمال شعرية معينة ، ليست صفات لازمة مفروضة على الشاعر ، وليس من المحال أن يخلع الشاعر عن التكوين ثوبه الذى اشتهر به ، وأن ينسج له ثوبا آخر . وقد ظهر بعد الإسلام عدد من الشعراء عنوا بالرجز وعاملوه كما يعامل غيرهم أوزان الشعر الأخرى ، حتى سُمّوا « الرجّاز » ، فلم يعد الرجز عندهم وزنا شعبيا مبتذلا[1] .

ــ ٦ ــ

قد تتوافق العوامل التى سبق ذكرها وتتضامن لخلق شخصية التكوين ، وقد يعارض بعضها بعضا ؛ فقد يجتمع فى التكوين ــ مثلا ــ صغر الوحدات وتشابهها وقصر الأبيات وتشابه الأشطر ، ويجتمع فى قافيته مع ذلك ــ صائتان طويلان متشابهان ، فتتعاون كل هذه العوامل لإبراز الجرس . وقد يعمل بعض العناصر فى اتجاه الجهارة ويعمل بعضها فى اتجاه الخفوت ، فيكون التكوين مثلا متشابه الوحدات مع خلو قوافيه من الصوائت الطويلة . فيتعادل هذا مع ذاك ، أو يتغلب أحدهما على الآخر ، وعندئذ لن يكون الأثر واضحا قويا كأثر العوامل التى تتضامن وتعمل فى اتجاه واحد .

وبالمثل قد تتضامن هذه العوامل مع العناصر الأخرى فى القصيدة (ومنها عوامل التنوع الموسيقى وهى موضوع الفصل التالى) وقد تعارضها .

٧/أ

الفنون ــ عموما ــ لا تلتزم التوافق دائما ، بل كثيرا ما تقبل التعارض أو التقابل ، ومن الأمثلة البسيطة التى توضح ذلك الخطوط التى نكتب بها عناوين الكتب ، فقد نجد عنوانين يدلان على مادة تراثية قديمة أو وثيقة الصلة بالتراث القديم ، وقد كتب أحدهما بخط تقليدى ، وكتب الآخر بخط مستحدث . ففى الحالة الأول نشعر بالتوافق بين الخط ومدلول الكلمات ، وفى الحالة الثانية نشعر

(١) وللرجز فى الشعر الجديد شأن عظيم ، فلا ينافسه فى الشيوع فيه إلا المتدارك والخبب . (على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ــ ص ١٢٤ وما بعدها) .

بالتقابل بينهما . ومثل ذلك يقال إذا دلّ العنوانان على مادة حديثة ، وكان أحدهما بخط مستحدث ، والآخر بخط تقليدى . وفى الشعر لاحظ القدماء الطباق والمقابلة ، وهما من أبسط صور التعارض بين العناصر . وأكد الناقد المعاصر « كلينث بروكس » أن للمفارقة معنى يجعلها اللغة المناسبة ، بل اللغة المحتومة للشعر . فاللغة التى لا تشوبها المفارقة فى رأيه لا يحتاجها سوى العالم ليعبر عن حقائقه . ومن الواضح عنده أن الحقيقة ألتى يعبر عنها الشاعر لا يمكن تصويرها الا عن طريق « المفارقة »[1] . ومن أمثلة التقابل فى الشعر — على مستوى المعنى — استعمال الكلمات فى غير سياقها المألوف ، كقول « أبى نواس » على لسان الخمر :

لا تمكننّى من العربيد يشربنى ... ولا اللئيم الذى إن شمنى قطبا
ولا المجوس فإن النار ربهم ... ولا اليهود ولا من يعبد الصلبا
ولا السفال الذى لا يستفيق ولا ... غرّ الشباب ولا من يجهل الأدبا
ولا الأراذل إلا من يوقرنى ... من السقاة ، ولكنى أسقى العربا[1]

فهو يذم أنماطا من الناس بسبب خلقهم أو دينهم ، ويمجد العرب على لسان الخمر . أى أنه يتحدث بعبارات الجد فى سياق عابث .

ومثله « المتنبى » حين يستعمل أسلوب الفقهاء وهو يطلب الخمر من المحبوب :

كل شىء من الدماء حرام ... شربه ما خلا ابنة العنقود
فاسقنيها فدى لعينيك نفسى ... من غزال ، وطارفى وتليدى
شيب رأسى وذلتى ونحولى ... وشحوبى على هواك شهودى[2]

---

(۱) محمد محمد عنانى : النقد التحليلى — الأنجلو المصرية — القاهرة — بدون تاريخ — ص ٣٩ . والمقصود بالمفارقة هنا التناقض بين موقفين يتسقان — أى يتكاملان فى الوحدة الكبرى التى هى القصيدة (ص ٤٠) .

ويراجع أيضا :

د . نبيلة ابراهيم : المفارقة — مجلة « فصول » — القاهرة — العددان ٣ ، ٤ — أبريل — سبتمبر — ١٩٨٧ م .

(٢) أبو نواس (الحسن بن هانى) : ديوان أبى نواس (تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالى) — مطبعة مصر — القاهرة — ١٩٥٣ — ص ٩٢ .

(٣) المتنبى — ص ٢٠ .

وكذلك الأخطل الصغير حين يصف وجه المحبوب الجميل بالعبوس ، ويستعمل كلمات القتل والثكل والفخر المجلجل فى غزل تغلب عليه الدعابة :

يا عاقد الحاجبين على الجبين اللجين
إن كنت تقصد قتلى قتلتنى مرتين

....

ستحرم الشعر منى وليس هذا بهين
أخاف تدعو القوافى عليك فى المشرقين[1]

والعلاقة بين الملامح الإيقاعية للتكوين ومحتوى التكوين قد تكون علاقة توافق وقد تكون علاقة تقابل . ففى حالة التوافق تجتمع فى القصيدة عوامل البساطة الإيقاعية مع بساطة المضمون ، أو تجتمع عوامل الجهارة وسرعة الإيقاع مع الانفعالات الحادة ، أو تتلاقى عوامل الرزانة والخفوت مع المحتوى الذى يغلب عليه الفكر المتأمل أو العواطف الهادئة ، وهكذا . وفى التقابل ينعكس الوضع . فتجتمع الصفات الإيقاعية مع محتوى مضادّ لها . وفى كلتا الحالتين تتفاعل العناصر المتوافقة أو المتضاربة ، فينتج عن هذا التفاعل أو ذلك « سبيكة » واحدة ، لا ينفصل فيها عنصر عن آخر . وعلاقة التكوين بالمحتوى يمكن أن تُشبّه بالعلاقة بين سلوك الانسان وانفعالاته ، ففى الانفعال الحاد — حزنا كان أم فرحا أم غضبا أم غير ذلك ، يميل الناس — أكثرهم — إلى السرعة والحدة فى أصواتهم وتحركاتهم . يبدو ذلك عندما نشاهد طفلا وهو يتلقى الهدية التى كان يحلم بها ، أو عندما نشاهد امرأة تتلقى نبأ مفجعا ، فكلاهما يظهر انفعاله برفع الصوت ، وكلاهما يتحرك بسرعة وحدّة ، وقد يأتيان بحركات أشبه بالرقص السريع . ولا ينفى ذلك أن بعض الناس يحاول أن يضبط نفسه عند الانفعال ، وأن يعبر عن انفعاله بهدوء ظاهرى .

وعلى الجانب الآخر يميل الناس بعامة ، إلى بطء الحركة وهدوء الصوت ، عندما تهدأ انفعالاتهم أو تغيب . ويكون ذلك — مثلا — عندما يجلس الرجل فى استرخاء وهو يتأمل نهرا أو حديقة ، أو عندما يتناول طعامه المعتاد فى بيته ، أو عندما

---

(١) الأخطل الصغير (بشار عبد الله الخورى (: شعر الأخطل الصغير — دار الكتاب العربى — بيروت — ط ٢ — ١٩٧٢ — ص ٦٠ .

يخلد إلى فراشه للراحة ، ويميل بعض الناس إلى السرعة والحدّة فى سلوكه ولو لم يكن فى حالة انفعال شديد .

والتكوينات تشبه فى ذلك سلوك الانسان ، فالمتوقع أن يتناسب التكوين مع المحتوى فيكون حادا إذا كان المحتوى حادا ، هادئا إذا كان المحتوى كذلك . وهكذا . ولكن كثيرا ما نجد الوضع معكوسا ، فيجتمع المحتوى الحاد مع التكوين الهادىء والمحتوى الهادىء مع التكوين الحاد . . وهكذا ، كما سنرى فى الفقرة التالية) .

٧/ب

لتوضيح العلاقة بين ملامح التكوين والمحتوى ، أضرب بعض الأمثلة[١] :

١ ــ قصيدة « نهج البردة » لـ « شوقى » وقصيدة « المجلس البلدى » لـ « بيرم التونسى » مصوغتان فى تكوين واحد ، تفعيلات الشطرفيه : (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) ، والقوافى متشابهة التركيب المقطعى فى القصيدتين . يقول شوقى :

ريم على القاع بين البان والعلم ... أحلّ سفك دمى فى الأشهر الحرم
رمى القضاء بعينى جوذر أسدا ... يا ساكن القاع أدرك ساكن الأجم
لما رنا حدثتنى النفس قائلة ... يا ويح جنبك بالسهم المصيب رمى
جحدتها وكتمت السهم فى كبدى ... جرح الأحبة عندى غير ذى ألم
رزقت أسمح ما فى الناس من خلق ... إذا رزقت التماس العذر فى الشيم
يالائمى فى هواه ــ والهوى قدر ــ ... لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلم

لقد أنلتك أذنا غير واعية ... وربّ منتصت والقلب فى صمم
ياناعس الطرف لا ذقت الهوى أبدا ... أسهرت مضناك فى حفظ الهوى فنم [٢]

---

(١) فى هذا الفصل يتركز البحث فى ملامح التكوين على النحو الموضح . وهناك عوامل أخرى تشارك مشاركة فعالة فى خلق موسيقى القصيدة ، لا تخص تكوينا بعينه ، بل تختلف من قصيدة إلى قصيدة . وسوف تبحث فى الفصل التالى . وغض النظر عنها فى هذا الفصل لا يعنى التقليل من قيمتها .

(٢) شوقى ــ حـ ١ ــ ص ١٧٥ .

ويقول « بيرم » :

قد أوقع القلب فى الأشجان والكمد   هوى حبيب يسمى المجلس البلدى
ما شرّد النوم عن جفنى القريح سوى   طيف الخيال خيال المجلس البلدى
إذا الرغيف أتى فالنصف آكله   والنصف أتركه للمجلس البلدى

. . . .

وإن جلست فجيبى لست أتركه   خوف العيال وخوف المجلس البلدى
كأن أمى بلّ الله تربتها   أوصت فقالت أخوك المجلس البلدى
أخشى الزواج فإن يوم الزواج أتى   يبقى عروسى صديقى المجلس البلدى
وربما وهب الرحمن لى ولدا   فى بطنها يدعيه المجلس البلدى
يابائع الفجل بالمليم واحدة   كم للعيال وكم للمجلس البلدى(١)

القصيدة الأولى معارضة لقصيدة قديمة هى قصيدة « البوصيرى » المعروفة بـ « البردة » . وهى تحاكى هذه القصيدة ، وتحاكى الشعر القديم عموما ؛ ففيها المطلع الغزلى ، وفيها ما يسمى بـ « تعدّد الأغراض » ، وفيها بعض المعانى والصور المألوفة فى الشعر القديم مثل : الحبيب الريم ، وسفك دم المحب على يد المحبوب ، وسهم الحب ، والكبد الجريحة ، واللائم العاذل ، ونعاس الحبيب وسهر المحب ، بالإضافة الى اختيار ألفاظ عتيقة لم تعد مألوفة فى عصرنا ـ كل ذلك أضفى على القصيدة ــ وبخاصة الجزء الذى استشهدت به ــ سيما العراقة و « الكلاسيكية » . وقد ساعد التكوين على ذلك مساعدة ظاهرة ، فهو من أكثر التكوينات شيوعا منذ العصر الجاهلى . ثم إنه يستدعى إلى النفس قصائد معروفة ، معدودة فى عيون الشعر العربى ، مثل

قصيدة « النابغة » :

يا دار مية بالعلياء فالسند   أقوت وطال عليها سالف الأمد

وقصيدة « الأعشى » :

ودّع هريرة إن الركب مرتحل   وهل تطيق وداعا أيها الرجل

---

(١) بيرم التونسى : الأعمال الكاملة لبيرم التونسى ــ حـ ٤ ــ بيرم وحياة كل يوم (إشراف : أحمد رشدى صالح) ــ هيئة الكتاب ــ سنة ١٩٨٤ م ــ ص ٣٨ ، ٣٩ .

وقصيدة « أبي تمام »

السيف أصدق إنباء من الكتب   في حدّه الحد بين الجد واللعب

وقصيدة « المتنبي » :

واحرّ قلباه ممن قلبه شبم   ومن بجسمي وحالي عنده سقم

وقصيدة « البوصيري »

هي بطبيعة الحال أول ما يخطر على البال عند قراءة قصيدة شوقي ، ومطلعها :

أمن تذكر جيران بذي سلم   مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

« فالهارموني » بين التكوين والمحتوى ظاهر ، على الأقل من هذه الزاوية التي أوضحتها .

أما قصيدة « بيرم » فللتقابل فيها أوجه متعددة ؛ ففيها تقابل بين معنيين ؛ المعنى الأول العشق الذي يتظاهر به الشاعر سخرية ، ويبدو في كلمات وتعبيرات وثيقة الصلة به ، مثل : الأشجان والكمد ـ الجفن القريح ـ طيف الحبيب . . الخ ، والمعنى الثاني هو الضيق والسخط والغضب ، وتعبر عنه أكثر القصيدة .

وفيها تقابل آخر بين مستويين من المفردات والتعبيرات ؛ المستوى الأول يتمثل في كلمات مألوفة متداولة في عصرنا حتى توشك أن تكون عامية ، مثل : المجلس البلدي ـ بائع الفجل ـ بالمليم واحدة ـ بلّ الله تربتها ـ العيال . . الخ ، والمستوى الثاني يتمثل في كلمات أقل شيوعا في العصر الحديث وأبعد عن الاستعمال العامّي هي كلمات : الأشجان ـ الكمد ـ هوى ـ القريح ـ طيف الخيال .

وفيها أخيرا التقابل بين التكوين النظمي الكلاسيكي العريق والمحتوى الذي يخوض في مشكلات الحياة اليومية ، كأنه مقال في صحيفة ، بطريقة بسيطة فكهة قريبة ـ في معظمها ـ من العامية .

٢ ـ من قصيدة للمتنبي :

أهلا بدار سباك أغيدها   أبعدما بان عنك خرّدها

ظَلْتَ بها تنطوي على كبد   نضيجة فوق خلبها يدها

يا حاديي عيسها وأحسبني   أوجد ميتا قبيل أفقدها

قفا قليلا بها على فلا   أقل من نظرة أزودها

ففى فؤاد المحب نار جوى | أحرّ نار الجحيم أبردها
شاب من الهجر فرق لمته | فصار مثل الدمقس أسودها[1]

ومن قصيدة لـ « ابن زيدون » .

منية الصبّ أغشنى | قد دنت منى المنونُ
واحفظ العهد فإنى | لست والله أخونُ
وارحمن صبا شجيّا | قد أذا بته الشجونُ
ليله همّ وغمّ | وسقام وأنينُ
شفّه الحب فأمسى | سقما ، لا يستبينُ
صار للأشواق نهبا | فنبت عنه العيون[2]

إذا قارنّا بين النموذجين السابقين ، وجدنا النموذج الثانى أوضح فى موسيقاه وأحدّ من النموذج الأول ، وذلك للأسباب الآتية :

ـ العلاقة بين التفاعيل فى النموذج الأول تقوم على الاختلاف ، فتفاعيل الشطر (مستفعلن مفعلاتُ مستعلن) ، وكل تفعيلة منها تختلف عن غيرها ، (لم أعدّ « مستعلن » صورة مزاحفة لـ « مستفعلن » لأن الزحاف فيها ملتزم) . أما فى النموذج الثانى فالعلاقة بين تفعيلتى الشطر تقوم على التشابه (فاعلاتن فاعلاتن) .

ـ الشطر فى النموذج الأول أطول من الشطر فى النموذج الثانى .

ـ القافية فى النموذج الأول تتضمن صائتا واحدا طويلا ، وفى الثانى تتضمن صائتين طويلين .

ـ الصائت الطويل فى قوافى النموذج الأول لا يجعل الأبيات مخالفة للمألوف فى النثر ، فهى ليست ناتجة عن مدّ صائت قصير ، بل هى جزء من الضمير (ها) ، ومن الممكن أن تنتهى الجملة النثرية بمثل هذه الألف . أما النموذج الثانى فالصائت الطويل فى أواخره ناتج عن مد صائت قصير ، وهو أمر لا نظير له فى النثر .

---

(١) المتنبى ـ ص ٨ .

(٢) ابن زيدون ـ ص ٧٤ .

ومن ناحية أخرى نجد التركيب المقطعي لقوافي الأول من النوع المسمى بالمتراكب ، وفي الثاني من النوع المسمى بالمترادف . والثاني أقرب الى المألوف في لغة النثر كما تقدّم . ولكن هذا العامل يَضعُف أثره أو يختفي بجانب العوامل الأخرى .

ومع هذا الاختلاف بين ملامح التكوينين ، فالكلمات في كل منهما تنزف وتصرخ ألما . واجتماع التكوين الخافت مع المحتوى الحادّ يختلف كثيرا عن اجتماع التكوين الحادّ مع المحتوى الحادّ ، ففي النموذج الأول نحسّ أن الشاعر ممتلك لإرادته ، ممسك بزمام نفسه ، وفي النموذج الثاني نشعر أن الانفعال قد فاض حتى طغى على الشاعر . أي أن التكوين الوزني كانت له وظيفة تعبيرية في كل من النموذجين .

وكأن الشاعر في المثال الأول رجل ملتاع يعبِّر عن انفعاله همسا . وكأنّه في المثال الثاني رجل منفعل كذلك ، ولكنه يصيح ليعبّر عن انفعاله .

لقد استطاع الهمس والصياح أن يعبرا عن انفعال واحد ، أو انفعالين متشابهين ، ولكن الصيغة الكلية للانفعال الهامس تختلف كثيرا عن الصيغة الكلية للانفعال الصارخ .

ومثل النموذج الأول قصائد الحزن الحادّ المصوغة في التكوينات الهادئة ، كقصيدة « ابن الرومي » في رثاء ولده ، وغيرها . وهي كثيرة لا يخلو منها ديوان قديم أو جديد . ومثل النموذج الثاني القصائد الحزينة ذات التكوينات الحادة ، كقصيدة أم السليك في رثاء ولدها ، وقصيدة « لشوقي » منها :

الضلوع تتقدُ	والدموع تطّردُ
أيها الشجيّ أفق	من عناء ما تجدُ
قد جرت لغايتها	عبرة لها أمدُ
كل مسرف جزعا	أو بكا سيقتصدُ
والزمان سنّته	في السلوّ يجتهد
قل لثاكِلَيْن مشى	في قواهما الكمدُ
لم يعافَ قبلكما	والد ولا ولدُ
الذين ميل بهم	في سفارهم بعدُوا

ماعلمتما أشقوا بالرحيل أم سعدُوا[1]

ومثل قول « المتنبى » :

أرق على أرق ومثلى يأرق وجوى يزيد وعبرة تتدفق
جهد الصبابة أن أكون كما أرى عين مسهدة وقلب يخفق
مالاح برق أو ترنّم طائر ألا انثنيت ولى فؤاد شيّق
جربّت من نار الهوى ما تنطفى نار الغضى وتكلّ عما يحرق
وعذلت أهل العشق حتى ذقته فعجبت كيف يموت من لا يعشق
وعذرتهم وعرفت ذنبى أننى عيّرتهم فلقيت منه ما لقوا
أبنى أبينا نحن أهل منازل أبدا غراب البين فيها ينعق
نبكى على الدنيا وما من معشر جمعتهم الدنيا فلم يتفرقوا
أين الأكاسرة الجبارة الألى كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا
من كل من ضاق الفضاء بجيشه حتى ثوى فحواه لحد ضيق
خرس إذا نودوا كأن لم يعلموا أن الكلام لهم حلال مطلق
فالموت آت والنفوس نفائس والمستعزّ بما لديه الأحمق
والمرء يأمل والحياة شهية والشيب أوقر والشبيبة أنزق
ولقد بكيت على الشباب ولمّتى مسودة ولماء وجهى رونق
حذرا عليه قبل يوم فراقه حتى لكدت بماء جفنى أشرق[2]

وقول « الحصرى » :

ياليل الصب متى غدهُ أقيام الساعة موعدهُ
رقد السمار فأرقه أسف للبين يردده
فبكاه النجم ورقّ له مما يرعاه ويرصده
كلف بغزال ذى هيف خوف الواشين يشرّده

---

(١) شوقى — حـ ٣ — ص ٥٩ .

(٢) المتنبى — ص ٢٨ .

يا من جحدت عيناه دمى وعلى خديه توردّه
خداك قد اعترفا بدمى فعلام جفونك تجحده
انى لأعيذك من قتلى وأظنك لا تتعمده
بالله هب المشتاق كرى فلعل خيالك يسعده
ما ضرك لو داويت ضنى صب يدنيك وتبعده
لم يبق هواك له رمقا فليبك عليه عوده
وغدا يقضى أو بعد غد هل من نظر يتزوّده(1)

وقصيدة « إيليا أبى ماضى » بعنوان (من أغانى الزنوج) :

فوق الجميزة سنجابُ والأرنب تمرح فى الحقل
وأنا صيّاد وثّابُ لكنّ الصيد على مثلى
محظور إذ أنى عبدُ
والديك الأبيض فى القنِّ يختال ، كيوسف فى الحسن
وأنا أتمنى لو أنّ أصطاد الديك ولكنىُ
لا أقدر إذ أنى عبدُ
وفتاق فى تلك الدارِ سوداء الطلعة كالقارِ
سيجىء ويأخذها جارى ياويحى من هذا العارِ
أفلا يكفى أنى عبدُ (2)

ومثل ذلك يقال عن قصائد الفرح والمرح والانطلاق والحركة النشطة ، فاذا كانت هادئة التكوينات فهى أشبه بالرجل الوقور الذى يكتفى بابتسامة ليظهر شعوره بالبهجة ، مهما تكن درجة هذا الشعور وقوته ، واذا كانت تكويناتها بسيطة ،

---

(1) محمد المرزوقى والجيلانى بن الحاج يحيى: على الحصرى ، دراسة ومختارات ــ الشركة التونسية للتوزيع ــ تونس ــ ط ٢ ــ ١٩٧٤ م ــ ص ١٧٣ ، ١٧٤ .

(2) ايليا أبو ماضى : الجداول ــ دار العلم للملايين ــ بيروت ط ١٧ ــ ١٩٨٦ ــ ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .
(ويصدق على مثل هذه الأشكال النظمية ما يصدق على الأشكال العمودية التقليدية ، والتنوع المنتظم هنا لا يقلل من وضوح النغم ، بل يؤكده ، وسوف تعالج أشكال التنوع المنتظم فى فقرة تالية من هذا الفصل) .

واضحة الجرس ، توحى بالحركة السريعة ، كانت أشبه بالصبى حين يفرح ، فيقفز ويصيح ويصفّق ليعبر عن فرحه . فمن النوع الأول مثلا قول « البارودى » :

صبح مطير ونسمة عطرة وأنفس للصبوح منتظرة
فدر بعينيك حيث شئت تجد ملكا كبيرا وجنة خضرة
سماؤها بالغصون واشجة وأرضها بالنبات مؤتزرة
منظر لهو تعيد بهجته أكنّة العيش وهى منحسرة
فالعفر تحت الظلال راتعة والطير فوق الغصون منتشرة
والطل ينهل من مساقطه مثل عقود الجمان منتثرة
جداول فى الفضاء جارية ومزنة فى السماء منهمرة
دنيا نعيم تكاد زهرتها تزرى على الشمس وهى مزدهرة
لاظلها راكد النسيم ولا غدرانها بالغثاء مختمرة
فيا ابن ودّى هلم نقتسم اللهو فنفسى إلى الصباح سِرة[1]

وقوله أيضا :

دعانى إلى غىّ الصبا بعد ما مضى مكان كفردوس الجنان أنيق
فسيح مجال العين أما غديره فطام وأما غصنه فرشيق
كسا أرضَه ثوبا من الظل باسقٌ من الأيك فينان السراة وريق
سمت صعدا أفنانه فكأنما لها عند إحدى النيرات عشيق

ومنزل أنس قد عقدنا بجوّه رتائمٍ لهو عقدهن وثيق
جمعنا به الأشتات من كل لذة وما كلّ يوم بالسرور حقيق
وغنىّ لنا شادٍ أغنّ مقرطق رفيق بجس الملهيات لبيق
إذا مدّ من صوت ورجّع أقبلت علينا وجوه العيش وهو رفيق
فيا حسنه من منزل لم يطف به غوىّ ولم يحلل حماه لصيق
جعلناه تاريخا لأيام صبوة إذا ذُكرت مسَّ القلوبَ حريق
أقمنا به يوما طليقا وليلة دجاها بلألاء المدام طليق[2]

---

(١) البارودى (محمود سامى) : ديوان البارودى ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٧١ م ـ حـ ٢ ـ ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(٢) البارودى ـ حـ ٢ ـ ص ٣٣٣ : ٣٣٧ .

فالتكوين الأول تفاعيله : (مستفعلن مفعلات مستعلن ــ والثانى مثله) ويقال عنه ما قيل عن التكوين فى أبيات المتنبى التى سبق الاستشهاد بها (أهلا بدار سباك أغيدها) ، ففيه العوامل نفسها التى تسبب الإحساس بخفوت النغم . ويضاف هنا عامل آخر هو خلوّ منطقة القافية تماما من الصوائت الطويلة .

أما قصيدة البارودى الثانية فتفعيلاتها :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن　　فعولن مفاعيلن فعول فعولن

والتفعيلة المجاورة للضرب ليست ــ فى رأيى ــ صورة بديلة لفعولن ، لأن الشاعر التزم هذه الصورة ولم يستبدل بها غيرها فى القصيدة كلها . وفى هذا التكوين من عوامل الخفوت : اختلاف التفاعيل المتناظرة فى كل شطر ، ففى الصدر تختلف التفعيلة الثانية عن الرابعة ، وفى العجز تختلف الثانية عن الرابعة ، وتختلف الأولى عن الثالثة . والاختلاف فى العجز أوضح من الاختلاف فى الصدر . واختلاف العجز عن الصدر يعد من عوامل الخفوت . ومنها طول الشطر بالقياس إلى التكوينات الأخرى . وغلبة المقاطع الطويلة ، وتركيب القافية التى تتكوّن من مقطعين طويلين .

واشتمال القافية على صائتين طويلين يعمل فى الاتجاه المضاد ، ولكن العوامل الأخرى تتغلب عليه .

ومن النوع الآخر هذا الجزء من القصيدة لـ « إيليا أبي ماضى » على لسان طفل :

ما بالك منكمشا كمدا　　قم نلعب فى فىء الشجر
ونهزّ الأغصن والعمدا　　ونذود الطير عن الثمر
أو نصنع خيلا من قصب　　أو طيارات من ورق
ومدى وسيوفا من خشب　　ونجول ونركض فى الطرق[1]

ولهذا التكوين تفعيلتان « فعِلن » و « فعْلن » ، تمتزجان ، دون نظام ما ، وهو

---

(١) إيليا أبو ماضى ــ الجداول ــ ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

من أكثر التكوينات حدّة وعلو جرس وإيحاء بالحركة السريعة ، وذلك لصغر وحداته (بالنسبة إلى غيرها) وتشابه هذه الوحدات (إذا أغضينا عن الزحاف) ، وغلبة المقاطع القصيرة على القوافى ، وإطلاقها . والشاعر لم يقتصر على التقفية المعتادة ، بل قفّى الصدور أيضا . وتنوع الروى هنا لا يتعارض مع هذه العوامل لأنه تنوع منتظم بسيط . وفى هذه الأبيات يتّحد التكوين مع كلمات المرح واللعب والانطلاق . ومثل ذلك أو قريب منه يقال عن أبيات « بيرم التونسى » فى وصف حفل راقص :

ما كاد مغنى القوم يدقّ الدفّ بلحن منه شجى

حتى انفرطت وحداتهم ... ثم ازدوجت بالمزدوج
رجل وقرينته التصقا ... بصدور العزّ وبالمهج
فعلى كتفيه معاصمها ... ويداه بخصر ذى عوج
وإذا نقلت قدما رفعت ... قدما والرفع بلا عرج
مضيا بذراعين ارتفعا ... بهما كالسابح فى اللجج
ورواحهما ومجيئهما ... ما زال على ذاك النهج
طورا كالصاعد فى درج ... أو كالمنحطّ من الدرج
من كل اثنين اثنين معا ... ذهبا فى اللعب وفى الهرج[1]

ومن ذلك قصيدة لشوقى ، يقول فيها :

حف كأسها الحببُ ... فهى فضة ذهبُ
أو دوائر درر ... مائج بها لببُ
أو فم الحبيب جلا ... عن جمانه الشنبُ

الليوث مائلة ... والظباء تنسربُ
الحرير ملبسها ... واللجين والذهب
والقصور مسرحها ... لا الرمال والعشب
يستفزها نغم ... لا صدى ولا لجب

---

(١) بيرم التونسى : مقامات بيرم ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٨٥ ـ ص ٥٩ ، ٦٠ .

يستعاد مرقصه تارة ويقتضب
فالقدود بان ربا بيد أنها تثب
يلعب العناق بها وهو مشفق حدب
فهى مرةً صعد وهى مرة صبب
وهى ههنا وهنا تلتقى وتصطحب[1]

ففى هذه الأبيات من عوامل الجرس المرتفع : قصر الأشطر ووفرة المقاطع القصيرة بالقياس إلى ما فيها من مقاطع طويلة ، ولا سيما فى أحرف القافية ، والصائت الطويل فى آخر كل بيت .

٣ ــ وليست العلاقة بين التكوين والمحتوى بهذه البساطة دائما ؛ يقول « إيليا أبو ماضى » :

يشرب بنتَ الكرم بعضُ الناس لكربة فى النفس أو وسواس
وبعضهم لأنه قد ظفرا وبعضهم لأنه قد خسرا
وبعضهم لأنه فى فرح وبعضهم لأنه فى ترح
وبعضهم كى يسترد الأمسا وبعضهم يجرعها كى ينسى
وبعضهم ليستفيد قوة وبعضهم لسورة الفتوة

. . . .

. . . .

لكنهم كلهم يحسوها المادحوها والمقبحوها
فيما وجدت فى زمانى رجلا وقلت : « هل تحبها » ؟ فقال « لا »
وسر هذا أنها كالدنيا تؤذى ولكن مع أذاها تهوى[2]

والوزن هنا من تكوينات الرجز ، تمتزج فى حشوه مستفعلن ومتفعلن ومستعلن دون نظام معين . والضرب والعروض يجمعان بين هذه الوحدات وغيرها . وهو من التكوينات القريبة من النثر (كما ذكرت من قبل) . وقد زاد من هذا القرب استبدال

---

(١) أحمد شوقى ــ جـ ٢ ــ ص ٩ .

(٢) إيليا أبو ماضى · الجداول ــ ص ٩٢ وما بعدها .

التصريع بالتقفية ، فصارت الأبيات كأنها الجمل النثرية المسجوعة . وهذا الشكل ــ وإن قرّب المسافة بين الأصوات المتشابهة ــ أفقد القصيدة علو الجرس الناتج عن وحدة كل من الروى والقافية والعروض والضرب فى أبيات القصيدة (كما فى الشعر العمودى التقليدى) ، أو فى عدد من الأبيات المتتالية ، كما فى المسمطات وما شاكلها . وفى كل بيت ــ فيما عدا البيت الأول والأبيات الثلاثة الأخيرة ــ يرسم الشاعر فى الصدر صورة لطائفة من شاربى الخمر ، وفى العجز يرسم صورة لطائفة أخرى مخالفة أو مناقضة للصورة الأولى . ففى معظم القصيدة نجد تناظرا تاما بين الشطرين فى التفاعيل والقافية والروى ، مع الاختلاف أو التناقض بين الصورتين . وفى الجمع بين التناظر والاختلاف ، أو بين التناظر والتناقض نوع من التقابل . واختلاف الأبيات بعضها عن بعض فى العروض والضرب والروى يتوافق مع اختلافها معا فى المضمون ، فكل منها ينظر إلى شاربى الخمر من زاوية .

أما الأبيات الثلاثة الأخيرة ــ التى تشبه أن تكون تعليقا عاما على الصور السابقة ــ فليس بينها مثل هذا الاختلاف ، بل هى أقرب الى التلاحم والاتحاد ، ولكنها مع ذلك مختلفة فى أعاريضها وأضربها وأحرف الروىّ فيها .

ومن ناحية أخرى يخفت صوت العاطفة فى القصيدة أو يختفى ، فالشاعر فى معظم الأبيات يكتفى بعرض الصورة والصورة المقابلة لها . وحتى فى الأبيات الأخيرة التى جعل منها خيطا يجمع الحبات بعضها إلى بعض ، لم يرفع صوته بما يظهر انفعالا حادّا ، فجاءت الأبيات « تعليقا » هادئا .

أى أن العلاقة بين التكوين والمحتوى فى هذه القصيدة تجمع بين التوافق والتقابل .

٤ ــ فى القصيدة الواحدة من قصائد الشكل التقليدى قد تجتمع عدة « أغراض » ، أو عدة طبقات من المعانى ، فكيف تكون العلاقة بين التكوين والمحتوى فى هذا النوع من القصائد ؟

إذا رأينا فى هذه « الأغراض » وحدة تجمعها ، وخيطا ظاهرا أو خفيا ينتظمها ، قد يكون فكرة واحدة ، أو جوا نفسيا واحدا ، فقد نرى أن العلاقة بين التكوين والمحتوى ــ بكل طبقاته ــ واحدة .

أما اذا رأينا فى هذه الأغراض وحدات بها من عوامل الاستقلال والتمايز أكثر مما بها من عوامل الاتحاد والاندماج ، فقد تختلف العلاقة بين كل جزء من القصيدة والتكوين الوزنى .

فإذا قارنا مثلا بين معلقة « امرىء القيس » ومعلقة « عمرو بن كلثوم » ، وجدنا التكوين فى الثانية أعلى صوتا وأشدّ حدة وأكثر ايحاء بالحركة السريعة من التكوين فى الأولى ، فالشطر فى معلقة « امرىء القيس » تفاعيله : (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ــ والثانى مثله) وفى معلقة « عمرو بن كلثوم » تفاعيله : (مفاعلتن مفاعلتن فعولن والثانى مثله) ، والعلاقة بين تفاعيل الشطر فى التكوين الثانى أوضح وأبسط من العلاقات فى التكوين الثانى ؛ ففى التكوين الثانى تتماثل التفعيلة الأولى والثانية (إلا اذا زوحفت احداهما ، والزحاف هنا يعد أمرا عارضا) ، والتفعيلة الثالثة مختلفة عنهما . أما فى التكوين الأول ، فالتفعيلة الأولى تماثل الثالثة (إلا فى حالة الزحاف) ، والثانية لا تماثل الرابعة (والزحاف فى الرابعة ليس عارضا ، فالقواعد تجعله لازما فى كل أبيات القصيدة) . وقد تزاحف التفعيلة الثانية فتصير « مفاعلن » ، ولكن مثل هذا الزحاف عارض من ناحية ، نادر منّ ناحية أخرى . وفى معلقة « امرىء القيس » ــ وأبياتها واحد ثمانون بيتا ــ لم يرد هذا الزحاف الا اثنتى عشرة مرة ، فإذا شددت الضاد فى قوله (فجئت وقد نضت لنوم ثيابها) تكون مرات الزحاف المذكور احدى عشرة .

فالعلاقات فى التكوين الثانى يمكن أن تمثّلها الأرقام (١ ــ ١ ــ ٢) ، أما فى الأول فتمثلها الأرقام (١ ــ ٢ ــ ١ ــ ٣) .

والوحدة المكررة فى كل من التكوينين هى الشطر ، وهى فى الثانى أقصر منه فى الأول . وفى قافية الثانى صائتان طويلان ، أما الأول ففى قافيته صائت واحد طويل .

يقول « امرؤ القيس » :

وليل كموج البحر أرخى سدوله	على بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه	وأردف أعجازا وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى	بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه	بأمراس كتّان إلى صُمّ جندل

فى هذه الأبيات تتعانق الحركة البطيئة للأصوات مع الحركة البطيئة لليل والنجوم ، ويتوافق النغم الخافت مع حالة الحزن الساكن اليائس المستسلم كما تظهر فى البيتين الثانى والثالث بخاصة .

ثم يقول :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها   بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكرّ مفرّ مقبل مدبر معا   كجلمود صخر حطّه السيل من عل
كميت يزل اللبد عن حال متنه   كما زلت الصفواء بالمتنزّل
على الذبل جياش كأنّ اهتزامه   إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
مسحّ إذا ما السابحات على الونى   أثرن الغبار بالكديد المركّل
يزلّ الغلام الخفّ عن صهواته   ويلوى بأثواب العنيف المثقّل
درير كخذروف الوليد أمرّه   تتابع كفيه بخيط موصّل
له أيطلاظبى وساقا نعامة   وإرخاء سرحان وتقريب تتفل[1]

وفى هذه الأبيات وما بعدها يتقابل الخفوت فى التكوين مع صورة الصياد النشيط المبكر ، على متن جواده السريع ألقوى الضامر الذى يجيش حيوية ونشاطا .

أما قصيدة « عمرو بن كلثوم » فهى على اختلاف « أغراضها » تتدفق بقوة وحيوية ، كأن الشاعر فى القصيدة ــ كلها أو معظمها ــ يصيح بأعلى صوته ، فهو ينادى الساقية قائلا :

ألا هبىّ بصحنك فاصبحينا   ولا تبقى خمور الأندرينا

كأنه يريد أن يعبّ ــ مع صحبه ــ خمور الأندرين حتى الثمالة . ثم يقول :

وكأس قد شربت ببعلبكّ   وأخرى فى دمشق وقاصرينا

فلا يكفيه الشرب فى موطنه ، بل يذكر ثلاثة بلاد أخرى ، كأنه يريد أن ينتهب لذات الدنيا فى كل مكان . وكأن هذا الإقبال النهم على لذات الدنيا هروب من المنايا والبين الوشيك ، فبعد البيت السابق مباشرة يقول :

---

(١) الزوزنى : شرح المعلقات السبع ــ دار صادر ، بيروت ــ بدون تاريخ نص المعلقة ص ٧ وما بعدها .

وإنّا سوف تدركنا المنايا مقدّرة لنا ومقدّرينا
قفى قبل التفرق يا ظعينا نخبرك اليقين وتخبرينا

ويصف المرأة التى يهواها وصفا حسيا صارخا فيقول :

تريك إذا دخلت على خلاء وقد أمنت عيون الكاشحينا
ذراعى عيطل أدماء بكر هجان اللون لم تقرأ جنينا
وثديا مثل حق العاج رخصا حصانا من أكف اللامسينا
ومتنى لدنة سمقت وطالت روادفها تنوء بما ولينا
ومأكمة يضيق الباب عنها وكشحا قد جننت به جنونا
وساريتى بلنط أو رخام يرن خشاش حليهما رنينا

ويتحدث بالصوت المرتفع ذاته عن وجده كأنه يصرخ ألما :

فما وجدت كوجدى أم سقب أضلته فرجعت الحنينا
ولا شمطاء لم يترك شقاها لها من تسعة الا جنينا

فصوته هنا أعلى من صوت الناقة التى أضلّت ولدها فأخذت تصيح ؛ تطلبه وتتوجّع لفقده ، وهو أعلى كذلك من صوت الثكلى العجوز التى أبى الشاعر إلا أن يجعلها تفقد أبناءها كلّهم ، وهم تسعة . . فإذا تحدث الشاعر بعد ذلك مفتخرا بقومه وقوتهم وبأسهم وجبروتهم لم نشعر أن نبرته قد تغيّرت . إنه تيار واحد متصل :

متى ننقل إلى قوم رحانا يكونوا فى اللقاء لها طحينا
يكون ثفالها شرقىّ نجد ولهوتها قضاعة أجمعينا

. . . .

. . . .

نجذ رؤسهم فى غير برّ فما يدرون ماذا يتقونا

. . . .

. . . .

بشّبان يرون القتل مجدا وشيب فى الحروب مجربينا

عــلى آثــارنــا بيض حســان   نحــاذر أن تقسم أو تهــونــا

. . . .

يقتن جيــادنــا ويقلن لــستم   بـعــولتنــا إذا لم تمنعــونــا

. . . .

إذا ما الملك سام النــاس خسفا   أبينــا أن نــقــر الــذلّ فينــا
مــلأنــا البرَّ حتى ضــاق عنــا   ومــاء البحــر نملؤه سفينــا
إذا بـلغ الفــطامَ لــنــا صبّى   تخر له الجبابر ساجدينا[1]

فالمحتوى بالرغم من تعدد الأغراض أو طبقات المعانى ــ إذا أردنــا ــ تشمله روح واحدة تتناغم فى تآلف مع موسيقى التكوين .

٥ ــ بعض التكوينات توحى ملامحة بالتوسط بين الحدّة والخفوت ، أو بـين البساطة والتركيب ، أو غير ذلك من الصفات . فإذا حدث تقابل بين إحدى هذه الصفات وبعض جوانب المحتوى فلن يكون تقابلا حادًا كالذى وجدنـاه فى أمثلة سابقة .

يقول « على محمود طه » فى قصيدة يرثى بها « حافظ إبراهيم » :

الأديب العــريق فى لغـة الضــاد وقـامــوسها الصحيــح المرتَّبْ
لم يـكن شــاعــر الــقــديم ولا كــان لآداب عـصــره يتـعـصَّـبْ
كــان يعنى بكـل لــذٍّ من القــول ويــزهى بكــل حسن ويعجب
شــاعــر الحب والجمــال ورب المنــطق الحق واليــراع المؤدّب
شعــره من ينــابيــع السحــر ينســاب وفى عــالم الحقيقــة ينصــب[2]

ويقول « أبو القاسم الشابّى » :

يــا صميم الحيــاة ! إنى وحيــد   مــدلج تــائــه فــأين شــروقــك
يــا صميم الحيــاة ! إنى فــؤاد   ضــائع ظامىء فأين رحيقــك
يا صميم الحياة قد وجم النــاى   وغـام الفضــا فــأين بــروقــك
يا صميم الحياة ! أين أغانيك !   فتحت النجوم يصغى مشوقك[3]

---

(١) الزوزنى ــ نص المعلقة ص ١١٨ وما بعدها .

(٢) على محمود طه : الملاح التائه ــ دار العودة ــ بيروت ــ ١٩٧٢ م ــ ص ١٦٧ .

(٣) الشابى ــ ص ١١٢ .

وتفاعيل الشطر فى كلا المثالين : (فـاعلاتن مستفعلن فـاعلاتن) ، ويغلب الزحاف على التفاعيل فيهما ، فتستبدل (فعلاتن) بـ (فاعلاتن) و (متفعلن) بـ (مستفعلن) فى أكثر الأحيان . والتكوين على هذا النحو هادىء خافت إذا قورن بتكوين تفعيلات الشطر فيه : (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) أو (فعلن فعلن فعلن فعلن) أو (فاعلاتن فاعلاتن) . وهـو أيضا مـركب إذا قيس بأحـد التكوينـات المذكورة أو ما شابهها . وهو من ناحية أخـرى واضح الإيقـاع إذا قورن بتكـوين تفعيلات الشطر فيه : (فاعلاتن فاعلن فعلن) أو (مستفعلن مفعلات مستعلن) أو (مستفعلن فاعلن فعولن) . وهو كذلك أكثر منها بساطة وأقل تركيبا ، فالعلاقة بين تفاعيله تكرار مقطوع ، فهو متوسط بين العلاقة التى تقوم على التكرار الخالص وتلك القائمة على الاختلاف الخالص[1] .

والتكوين يوازن بين المقاطع القصيرة والطويلة أو يرجِّح جانب المقاطع الطويلة ترجيحا طفيفا ، فهو يتميَّز عن النثر تميُّزا محدودا .

والقافية فى المثالين من النوع الهادىء ، فهى فى كل منهما تتركب من مقطعين طويلين ، وفى المثال الأول تخلو تماما من الصوائت الطويلة ، وفى الثـانى تتضمن صائتا واحدا طويلا . والوقف فى كلتا القافيتين لا يختلف عن الوقف المـألوف فى النثر ، إذ تنتهى أحرف القافية فى كل من المثالين بصامت .

ولهذه الأسباب أرى أن إحساسى بتوسط هذا التكوين له ما يبرِّره . والمحتوى فى المثال الأول خافت النبرة بشكل واضح ، ولغته أشبه بلغة المقالات ، وصوت العاطفة فيه يكاد يختفى ليظهر صوت الفكر . ولابدّ من التقابل بين مثل هذا المحتوى وأىّ تكوين إيقاعى يحتويه أيا كانت ملامحه وخصائصه ، ولكن لو كان التكوين من النوع الحادّ لكان التقابل أجلى وأشدّ .

أما المثال الثانى فالشاعر فيه يصرخ متألما شاكيا ، فهو ينادى ويردد النداء بإلحاح أربع مرات (يا صميم الحياة !) ، وهو يذكر أوصافا متتالية تدل على ما يعانيه ، وأكثرها على صيغة اسم الفاعل ، وثلاث منها على وزن « فاعِل » ، فهو (وحيد ـــ

---

(١) والمقارنة فى كل هذه الحالات تفترض التعادل أو التقارب فى الجوانب الأخرى ، والا فالتفاعيل ليست إلا ركنا من البناء .

مدلج ـ تائه ـ ضائع ـ ظامىء ـ مشوق) . وهو يكرر كذلك التركيب الاستفهامى المبدوء بـ (أين) : (أين شروقك ـ أين رحيقك ـ أين بروقك ـ أين أغانيك) .

ولهذا نشعر بالتقابل بين المحتوى والتكوين ، لكنه ليس كالتقابل الذى وجدناه مثلا فى أبيات المتنبى التى كان أولها : (اهلا بدار سباك أغيدها) ، بل هو أقل منه وضوحا .

٨/أ

يمكن تقسيم الشعر العربى ـ قبل ظهور الشعر الجديد (شعر التفعيلة) ـ قسمين :

١ ـ الشعر العمودى التقليدى الذى تتشابه فى القصيدة منه الصدور ، وتتشابه الأعجاز[١] ، وتتحد الأبيات فى القافية والروىّ .

٢ ـ شعر التنويع المنتظم ، وأشهر أنواعه الموشحات ، ومنه المسمطات وماشاكلها . والتنويع فى هذا القسم يجعل التكوين أكثر تركيبا وأوضح نغما . وقد تناول الوشّاح « ابن بقىّ » بيتين للشاعر « كشاجم » ببعض التغيير وجعلهما جزءا من موشح . والمقارنة بين البيتين وهذا الجزء من الموشّح توضح الفرق بين طابع الشعر العمودى التقليدى وشعر الموشحات . قال « كشاجم » :

يقولون تُب والكأس فى كفّ أغيد   وصوت المثانى والمثالث عال
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة   وأبصرت هذا كلّه لبدالى

وقال « ابن بقىّ » :

قالوا ولم يقولوا صوابا
أفنيت فى المجون الشبابا
فقلت لو نويت متابا
والكأس فى يمين غزالى

(١) إلا فى الأبيات المصرعة ، فقد يختلف صدر البيت المصرع عن صدر البيت غير المصرّع .

والـصـوت في المـشـالـث عـالى

لبدالى[1]

والفروق بين كلمات المثالين واضحة ، فقد أضاف « ابن بقى » أنهم (لم يقولوا صوابا) ، وجعلهم يقولون (أفنيت فى المجون الشبابا) بدلا من قولهم (تب) ، والكأس هناك (فى كف أغيد) وهنا (فى يمين غزال) . ولكن الشاعر فى كلا النموذجين يتحدث على لسان رجل يُدْعى إلى التوبة فلا يستطيع مقاومة الفتنة ، ويؤكّد أنه لو أراد التوبة وأبصر هذه المفاتن لفكّر فى الارتداد عن توبته . ومع هذا التشابه يختلف النموذجان اختلافا كبيرا . ولا يعود هذا الاختلاف إلى التغيير الذى أحدثه الوشّاح فى بعض الكلمات ، بقدر ما يعود إلى التباين بين التكوينين ؛ فالتكوين الأول رزين خافت الإيقاع إذا قيس بالتكوين الثانى (تفاعيله : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن) ، وهو من الأوزان المألوفة فى الشعر القديم . ولذلك شارك فى الإيحاء بجدّية الموقف الذى يصوّره البيتان . فالقارىء يحسّ أن الشاعر لا يقبل على ملذاته خفيفا مرحا ، بل يسير إليها مثقلا بشىء ما ، كأنه الشعور بالإثم .

أما كلمات « ابن بقىّ » فتفاعليها :

مستفعلن فعولن فعولن (٢)
مستفعلن فعولن فعولن
مستفعلن فعولن فعولن

---

(١) ابن سناء الملك : دار الطراز (تحقيق : د . جودت الركابى) ــ دمشق ١٩٤٩ ــ ص ٣٣ وما بعدها .
، د. سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية ــ منشأة المعارف ــ الاسكندرية ــ ١٩٧٩م ــ ص ٤٦٣ ، ٤٦٤

(٢) قطّعها « د . سيد غازى » (مستفعلن فعولات فعلن) د . سيد غازى ــ فى أصول التوشيح ــ دار المعارف ــ القاهرة ط ٢ ــ ١٩٧٩ م (ص ١٥١) ، ولعل التقطيع الذى أوردته أنسب ، لأنه يبرز عنصر التكرار الذى نجده فى داخل الشطر أو البيت فى أكثر القصائد ، ونجده فى داخل القفل وفى داخل الدور فى أكثر الموشحات . ونجده دائما على مستوى القصيدة العمودية (تكرار تكوين البيت) ، وعلى مستوى الموشح (تكرار أوزان القفل ، وتكرار أوزان الدور) .

مـسـتـفـعـلن فـعـولـن فـعـولـن
مـسـتـفـعـلن فـعـولـن فـعـولـن

فعلاتن

ولو استعملت التفاعيل (مستفعلن فعولن فعولن) شطراً لبيتٍ فى قصيدة على النمط التقليدى[1] لكانت عاملا من عوامل خفوت النغم ، لجمعها بين الاتفاق والاختلاف . ولكن الموشح ــ بالرغم من استعمال هذه التفاعيل ــ جاء واضح النغم ، فيه رشاقة وخفة ؛ فالقوافى وأحرف الروى على مسافات زمنية قصيرة ، والأجزاء تتوالى متشابهة ثلاثية التفاعيل ، ثم يفاجئنا الشاعر بـ « ذيل » مكون من تفعيله واحدة مختلفة عن التفاعيل التى سبقها . ولكن هذا « الذيل » يشبه الجزءين السابقين فى القافية والروى ، كأنه بالرغم من التفاوت ــ يستطيل محاولا أن يحاكيهما . والتنويع ينتظم انتظاما دقيقا ــ على مستوى الموشح كلِّه ــ كأنه الزخرفة العربية المنمقة . وكل ذلك يشعرنا أن الشاعر يخاطب حواسنا أولا ، وأنه يلعب أو يرقص أو يغنى . ولذلك اتخذت الكلمات معنى لم نشعر به فى كلمات المثال الأول ، كأن الشاعر هنا ينطلق إلى اللهو ضاحكا عابثا ساخرا من الذين (قالوا ولم يقولوا صوابا) . وما يقال عن موشح « ابن بقى » يقال عن الموشحات بوجه عام ، فهى فى تعقيدها أشبه بزخارف الأبنية العربية القديمة .

وبالرغم من تشابه الموشحات فى شكلها العروضى العام . فباب التنوع داخل هذا الشكل العام مفتوح على مصراعيه ، فلا نستطيع إذا قرأنا أو سمعنا مطلع الموشح أن نتنبأ بأوزان الجزء التالى أو بقوافيه ، وإذا اكتملت لدينا الصورة العروضية للفقرة المكونة من قفل ودور[2] استطعنا أن نتنبأ بأوزان الأجزاء التالية ؛ فالأقفال متشابهة الوزن ، وكذلك الأدوار . ومع ذلك يبقى عنصر لا نستطيع التنبؤ به هو قوافى الأدوار وأحرف الروى فيها ، فالقوافى وأحرف الروى تتشابه فى كل الأقفال ،

---

(١) ويلاحظ أن هذه التركيبة من التفاعيل غير معروفة فى العروض

(٢) المصطلحات الدالة على أجزاء الموشح مختلف عليها . (د . عنانى ص ٢٥ وما بعدها) ولذلك أوردها مثالا من الموشحات (لابن زهر الحفيد) مبينا به المقصود بالقفل والدور :

أيها الساقى إليك المشتكى   قد دعوناك وإن لم تسمع ــ قفل =

ولكنها تختلف من دور إلى دور . والموشحات ــ مع ذلك كلّه ــ لا تكتفى بالأوزان المعروفة بل تستعمل الأوزان المهملة وتولّد أوزانا لم تستعمل من قبل ، بل تخرج على نظم الوزن المعروفة فى بعض الأحيان[1] . وهكذا يبقى القارىءمشغولا بالشكل الموسيقى ومحاولة فهم النظام الذى يحكمه وما قد يكون فيه من خروج على الوزن . ولكل ذلك يتضخم الإحساس بالشكل الموسيقى ويرتفع صوت النغم حتى نحس أن الوشّاح أشبه بالراقص ، أو المغنِّى الملحن ، أو اللاعب المرح ، كما قلت من قبل .

=

ونديم همت فى غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته — دور

جذب الزقّ اليه واتكا   وسقانى أربعا فى أربع — قفل

ما لعينى غشيت بالنظر
أنكرت بعدك ضوء القمر
واذا ماشئت فاسمع خبرى — دور

عشيت عيناى من طول البكا   وبكى بعضى على بعضى معى — قفل

غصن بان مال من حيث استوى
بات من يهواه فى فرط الجوى
خفق الأحشاء موهون القوى — دور

(ابن سعيد (على بن موسى) وآخرون : المغرب فى حلى المغرب (تحقيق د . شوقى ضيف) ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٥٣ ، ١٩٥٥ ــ حـ ١ ــ ص ٢٦٧) .

(١) أنكر بعض الدارسين هذا الخروج (د . غازى : فى أصول التوشيح) ولكن الأمثلة الدالّه عليه قائمة ؛ ففى موشّح « ابن الجزار » نجد هذا القفل :

وواعدنى السقم حتى انتهك   فؤادى فيا ويحنا قد هلك

وأقفال الموشح كلّها على الوزن نفسه ، إلاّ الخرجة فهى :

ملكتَ فكن خير من قد ملك   يا مولى الملاح يا عبد الملك

(د . غازى ــ ديوان الموشحات ص ٩) ومن الواضح أن الجزء الثانى من الخرجة يختلف فى وزنه عن نظيره فى الأقفال الأخرى ، ويمثلها القفل الذى أوردته آنفا .

وفى موشح (ابن مالك الرقيسطى) نجد هذه الأقفال : =

وليست كل الموشحات سواء ، فبعضها أشد إمعانا فى الزخرفة والتنميق من البعض الآخر ، سواء أنظرنا الى النظام الداخلى لـ « الفقرة » أم النظام العام للموشح . وفيما يلى مجموعتان من أقفال الموشحات ، المجموعة الأولى : (١)

١ ــ حيِّ الوجوه الملاحا — وحيِّ سود العيون (ابن زهر « الحفيد »)
مستفعلن فاعلاتن — مستفعلن فاعلاتن

٢ ــ يا ليلة الوصل والسعودِ — بالله عودى (ابن هرودس)(٢)
مستفعلن فاعلن فعولن — مستفعلاتن

(٣)
٣ ــ أعانق بالفكر تلك الطلولْ — وألثم بالوهم تلك الرسوْم (ابن الفضل)
فعولن فعولن فعولن فعولْ — فعول فعولن فعولن فعولْ

٤ ــ سل حارسَىْ روضة الجمالِ — وصولجَىْ ذلك العذارْ
من توّج الغصن بالهلالِ — وأنبت الورد فى البهارْ (ابن حريق)(٤)
مستفعلن فاعلن فعولن — مستفعلن فاعلن فعولْ

٥ ــ لأتبعنَّ الهوى — إلى أقاصيه
حتى يقول فريق — رقّت حواشيه (ابن زهر الحفيد)(٥)
مستفعلن فاعلن — مستفعلن فَعْلن
مستفعلن فاعلاتن — مستفعلن فَعْلن

= ــ ماذا حمّلوا فؤاد الشجى يوم ودعوا
ــ بالحب تهمل عيون وتلتاع أضلع
ــ فلو يعدل ما بت أظما وينقع

(ابن سعيد ــ حـ ٢ ــ ص ٤٤٦)

هنا أيضا نجد الأجزاء المتناظرة غير متماثلة الأوزان ، إذا احتكمنا الى العروض العربى . وقد ذكر « ابن سناء الملك » مثالا للموشّح « الذى وزن أبياته مضطرب » (ابن سناء الملك ــ ص ١١٦ ، ١١٧) .

(١) ابن سعيد ــ حـ ١ ــ ص ٢٧٣ .
(٢) ابن سعيد ــ حـ ٢ ــ ص ٢١٥ .
(٢) ابن سعيد ــ حـ ٢ ــ ص ٢٨٩ .
(٤) ابن سعيد ــ حـ ٢ ــ ص ٣٣٩ .
(٥) ابن سعيد ــ حـ ١ ــ ص ٢٧٠ .

المجموعة الثانية :

١ ــ رح للراح وباكر بالمعلم المشوف غبوقا وصبوح على الوتر الفصيح

(عبادة بن ماء السماء)[1]

فعْلن مستفعلان فعْلن مستفعلان فعولن فاعلان مفاعلتن فعولْ

٢ ــ سطوت بالهيمان ظلما ولم يستنصِر يا ساطى
خف سطوة الرحمن إذا حكم بين البرى والخاطى
ابن عبادة القزاز[2]

مستفعلن فعْلان مستفعلن مستفعلن مفعولن

٣ ــ فقلماأسلو عن مرشف الأكواس
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلان
وساحر الطرف مساعد الجلاس فسقّينى بنت الزراجينِ [3]
مستفعلن فعْلن مستفعلن فعلان مفاعيلن مستفعلن فعْلن

٤ ــ عرف الروض فاحْ والطير قدغنّى والصبح أضا فباكر الدنا
(ابن عيسى الإشبيلى)[4]
مفعولن فعولْ مستفعلن فعْلن فعْلن فعِلن مستفعلن فعْلن

٥ ــ فالوصالْ ما قد خلا من أمل فائتِ
والخيالْ ما قد علا من نفس خافتِ (ابن القزاز)[5]
فاعلان مستفعلن مستفعلن فاعلن

---

(١) ابن سناء الملك ــ ص ٧١ .

(٢) د . سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية ـ ص ١٧٣ .

(٣) ابن سناء الملك ــ ص ٦٢

(٤) ابن سعيد ــ حـ ١ ــ ص ٢٧٧ .

(٥) ابن سناء الملك ــ ص ٦٢ .

من الواضح أن المجموعة الثانية أشد تعقيدا وتنميقا من المجموعة الأولى ، فالعلاقات فى المجموعة الأولى تكرار بسيط ، فأكثرها أشبه بأبيات الشعر التقليدى الذى تتساوى فيه الأعجاز والصدور . أما المجموعة الثانية فكل قفل فيها يتكوّن من أجزاء متعددة ، متباينة فى أطوالها وأوزانها . والتقفية فى المجموعة الأولى إما أن تجعل القفل كبيت أو بيتين من الشعر التقليدىّ المصرّع أو غير المصرع ، وأما أن تجمع بين تقفية الأعجاز وتقفية الصدور ، (كما فى المثال الرابع) ، أما المجموعة الثانية فقوافيها كأوزانها شديدة التعقيد .

ولا يقتصر الأمر على الأقفال ، فالأدوار مثلها فى التفاوت .

فإذا نظرنا إلى النظام العام للموشح وجدنا مثل هذا التفاوت ؛ فمن أمثلة الموشح شديد التعقيد موشح « عبادة بن ماء السماء » ، ومنه قوله :

حب المها عبادة   من كل بسام السوارِ
قمر يطلع   من حسن آفاق الكمالِ حسنه أبدع
لله ذات حسنِ   مليحة الحيّا
لها قوام غصن   وشنفها الثريّا
والثغر حب مزن   رضابه الحميّا
من رشفه سعادة   كأنه صرف العقارِ
جوهر رصِّع   يسقيك من حلو الزلالِ طيب المشرع
رشيقة المعاطفْ   كالغصن فى القوامِ
شهدية الراشف   كالدر فى نظام
دعصية الروادف   والخصر ذو انهضامِ (1)

ومن أمثلة الموشحات بسيطة التكوين — نسبيًا — موشح « ابن الفضل » الذى يقول فيه :

ألا هل إلى ما تقضّى سبيل   فيشفى العليل وُتوسى الكلوم

---

(1) د . غازى — ديوان الموشحات ص ٨ . وفى الاصل (نهدية المراشف) ، وأشار بهذا التعديل د . محمود مكى .

رعى الله أهل اللوى واللوى
ولا راع بالبين أهل الهوى
فو الله ما الموت ألا النوى
عرفت النوى بتوالى الجوى

ومما تخلّل جسمى النحيل   لقد كدت أنكر حشر الجسوم

فواحسرتا لزمان مضى
عشيّة بان الهوى وانقضى
وأفردت بالرغم لا بالرضا
وبتّ على جمرات الغضا[1]

تظهر المقارنة بين المثالين أن الأول أشد تعقيدا من الثانى ، فإذا رمزنا للقوافى وأحرف الروىّ بالأرقام ، وجدنا قوافى الأقفال فى الموشح الأول على هذا النحو : (١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ٤ ـ ٣) ، ولكن قوافى الأدوار أبسط من ذلك ، فهى على هذا النحو (٥ ـ ٦/٥ ـ ٦/٥ ـ ٦) .

أما موشح « ابن الفضل » فقوافيه كلها بسيطة ، فهى فى الأقفال (١ ـ ٢) ، ولكل دور قافية واحدة تشترك فيها أجزاء الدور .

والأوزان نظامها فى أقفال الموشح الأول بادى التعقيد ، فالقفل يتكون من خمسة « أجزاء » :

(مستفعلن فعولن ـ مستفعلن مستفعلاتن
فاعلن فَعْلن ـ مستفعلن مستفعلاتن ـ فاعلن فَعْلن)

ولكن الأدوار أبسط من الاقفال كثيرا ، فكل جزء منها على وزن واحد (مستفعلن فعولن) ، واختلاف الاقفال والادوار على هذا النحو عامل من عوامل التعقيد فى تركيب الموشح . فهو يجمع بين التعقيد الداخلى فى تركيب القفل ، والتعقيد فى التركيب العام .

---

(١) ابن سعيد ـ حـ ٢ ـ ص ٢٨٩ .

أما موشح « ابن الفضل » فكل قفل فيه مكون من جزئين ، كل منهما على وزن (فعولن فعولن فعولن فعولْ) ، وكل دور مكون من أجزاء ، كل منها على وزن (فعولن فعولن فعولن فعو) (١)

وكلما زاد نصيب الموشح من التنسيق والتعقيد الزخرفى زاد نصيبه من الصفات التى ذكرتها ، وبالعكس إذا قل نصيبه من التعقيد الزخرفى قلَّ نصيبه من هذه الصفات .

وما قيل عن التكوين وعلاقته بالمحتوى يصدق على الموشح ، فهذا الشكل الزخرفى المنمّق يأتلف ائتلافا « هارمونيا » مع المحتوى فى كثير من الموشحات ، ولا سيما موشحات الغزل الحسى والخمريات وغيرها من معانى اللهو والاستمتاع بملذات الحياة . وقد أشار دارسو الموشحات إلى ارتباطها بالغزل والخمريات والوصف منذ نشأتها ، فالغزل يحتلّ محلّ الصدارة فى الموشّحات ، فللموشحات الغزلية المكانة الأولى من حيث الكثرة العددية . والخمريات كثيرة الشيوع فى الموشحات . أما الوصف فهو عنصر أساسى فيها ولكنه يأتى فى العادة ـ ممتزجا بالغزل والحديث عن الخمر . وأما الأغراض الأخرى كالمدح والرثاء والهجاء فهى فى

---

(١) النماذج المذكورة تمثل أكثر الموشحات بساطة وأكثرها تعقيدا . ومن الموشحات ما يتوسط بين الطرفين ، فلا يصل إلى هذه الدرجة من البساطة ، ولا يبلغ تلك الدرجة من التعقيد ومن ذلك موشح « ابن زهر الحفيد » ومنه هذا الجزء :

جَننت مقل الغزلان جنايا الشمول
على عالم الإنسان جيلا بعد جيل
أهيم بمن يطغيه علىّ الجمال
أداريه أسترضيه فيأبى الدلال
لقد عذلونى فيه وقالوا وقالوا
على حين قد ألهانى عن قال وقيل
ليل الصد والهجران ويوم الرحيل
إلى كم أدارى اللوّام مثنى وفرادى
وتا الله أخرى الأيام لا أعطى قيادا
لهفى صرت بين الأقوام حديثا معادا

(ابن سعيد ـ جـ ١ ـ ص ٢٦٩ ، ٢٧٠)

الموشّحات أدنى مكانة من الأغراض الثلاثة (الغزل والخمريات والوصف) ، ثم إن هذه الأغراض الثلاثة قد ارتبطت بالموشحات منذ نشأتها ، أما الأغراض الأخرى فهى فيها مستحدثة ، لارتباط الموشح عند ظهوره بالغناء[1] .

قال « ابن بقى » :

دن بالصبا شرعا ما عشت يا صاح
ونزّه السمعا عن منطق اللاحى
فالحكم أن تسعى عليك بالراح
أنامل العناب ونقلك الورد
حفّ بصدغَىْ آس يلويهما الخد[2]

وقال « ابن رحيم » :

لا أنسى ما عشت يوما شربت
مع من به همت يوما فقلت
حين تناشيت وقد طربت
بالله صاح در كاس راح
ودع كلام الناس مع الرياح[3]

فاللعب بالشكل هنا يتسق ويتعانق مع اللهو والعبث الذى يعبرٌ عنه الوشاحان ، فى اتجاههما إلى الخمر والحب (بمعناه الحسّى) ، واستخفافهما بالقيم السائدة[4] ؛ « فابن بقىّ »يجعل الصبا شرعا ، ويدعو إلى تنزيه السمع عن منطق اللاحى ، و« ابن رحيم » يأمر صاحبه أن يدع كلام الناس مع الرياح . وإلى جانب ذلك نجد اللعب بالألفاظ ، فهناك الجناس فى قول « ابن بقى » : (مالى — مالى) ،

---

(١) د . عنانى : ص ٤٩ وما بعدها .

(٢) د . غازى : ديوان الموشحات — ص ٤٣٥ ، ٤٣٦ .

(٣) د . غازى — ديوان — ص ٣٥٤ .

(٤) والمثالان محتشمان جدا إذا قيسا بغيرهما من موشحات المجون ، ففى الموشحات من الصراحة والجرأة مالا نجده فى غيرها إلا نادرا . والأمثلة على ذلك كثيرة (يراجع على سبيل المثال : د . غازى — ديوان الموشحات) .

واستعمال فعلين غريبين فى قول « ابن رحيم » : « تناشيت من النشوة و « در » بمعنى « أدر » .

وقد نجد فى الموشح كلمات ظاهرها الحزن والشكوى ، ولكنا نشعر أنها تبطن الرغبة فى العبث واللهو ، وكأنَّ التظاهر بالحزن والسهد والمرض والاحتضار حيلة يحتال بها الشاعر لا ستمالة الحبيب . ويؤكد شعورنا هذا ما نجده من تظرّف وتلاعب بالألفاظ مع ادعاء الحزن والألم ، كما فى قول أحدهم :

لما أطال حزني ولم يرحمْ
وزاد فى التجنِّي وما سلّمْ
شدوته أغنّى غنا مغرمْ
حبيبى أنت جارى
دارك بجنب داري وتهجرنى[1]

وقول « ابن بقىّ » :

الحب سرٌّ لم تدره إلا العقول
لا يستمرّ إلا ويبديه النحول
ترى تُسرّ عواذلى بما أقول
عذّال ـ يا عذّال ـ قلتم محال

رمتم ضلال ـ لست بسال ـ عن ذا الغزال
من شاء قال ـ فالبال ـ ذو بلبال[2]

وقد يخاطب الوشاح بعض الملوك مادحا ، ولكن طابع الموشح يجعلنا نشعر أنّ المدح ممزوج بالدعابة ، يبدو ذلك فى قول « ابن القزاز » :

كلّ الأنام بذاك يعتدّ
ففى الكرام كلاهما فرد
إن الحَمام فى أيكها تشدو

---

(١) ابن سناء الملك ـ ص ٤٧ .
(٢) د . غازى : ديوان ـ ص ٤٢٥ .

قـــل هــــل عــلــم أوهـل عُــهــدْ أوكــان
كالمعتـــــــــصم والمــعــتــمــدْ مــلكــان (١)

وبعض الموشحات ذو طابع صوفى ، وامتزاج الروح الصوفية بشكل الموشح يؤدى إلى نوع من المقابلة ، ويذكّرنا بحلقات الذكر حيث يمتزج الطرب الحسّى بالنشوة الروحية . ومن أمثلة ذلك قول « ابى عربى » :

لله مــا أحــلـــــى طــعـــــم المـــــذاق
بــالمــنـظـــر الأعــلــى عــنــد المســــاق
آيــاتـــــه تــتـلـــى عــلـــى اتـســــاق
لـيـل طـويـلْ صبح مبيـن كـأنـه إليـاسْ فـى المرسلين

لمـــا رأى الـعـــاذل مـــــا أمْـــــلا
وقـــال لـلـســائـل هــــذا ســــلا
أنــشــــد لـلقـائــــل إذْ عــلّـــــلا
مــالى شمــولْ إلا الشجــون مزاجها فى الكاسْ دمع هتون (٢)

وقد توحى موشحات الرثاء ـــ وهى نادرة(٣) ـــ بالحزن المفجع لعلوّ نغمتها ، ولكن المعانى الحزينة تتقابل ـــ من ناحية أخرى ـــ مع العناية بالزخرفة الشكلية ، كما فى هذا الجزء من موشح لـ « ابن حزمون » :

يـا عين بكى السـراج الأزهرا الـنـيـــرا الـلامـــع
وكــان نعم الـرتـاج فكسرا كــى تـنـشـرا مـدامـع
مــن آل ســعـد أغـرّ مـثـل الـشـهـاب المتـقـد
والمـشْـرفىّ الـذكـــر والـســمـهـرىّ المـطـرد
شــقّ الـصـفـوف وكـرّ عـلى الـعـدوّ مـتئـد(٤)

---

(١) ابن سناء الملك ـــ ص ٦٩ .
(٢) ابن عربى : ديوان « ابن عربى » ـ مطبعة بولاق ـ القاهرة ـ ١٢٧١ هـ ص ١٠٩ .
(٣) د . عنانى ـــ ص ٦٢ .
(٤) ابن سعيد ـــ حـ ٢ ـــ ص ٢١٧ .

٨/ب

وما يقال عن الموشحات يقال عن سواها من أشعار التنويع المنتظم، كالمسمطات وغيرها، فبعضها أكثر بساطة من البعض الآخر في التركيب العروضيّ وفي نظم التقفية. فمن القسم الأكثر بساطة قول أحدهم:

خيال هاج لى شجنا فبت مكابدا حزنا
عميد القلب مرتهنا بذكر اللهو والطرب
سبتني ظبية عُطُل كأن رضابها عسل
ينوء بخصرها كفل ثقيل روادف الحُقُب(١)

وقول «نازك الملائكة»:

يا حبّ لم تبق لنا ذكرى لم يطوها الموتُ
كان لنا ماض وقد مرّا ولفّه الصمتُ
نحن هنا وهمان، لالونا لا صوت لا شكالا
سراب لاشيئين، لا معنى لا لفظ لا ظلاّ(٢)

ومن القسم الآخر قول الشابّي:

ليت شعرى
أى طير
يسمع الأحزان تبكى بين أعماق القلوب
ثم لا يهتف فى الفجر برنات النحيب

بخشوع واكتئاب
لست أدرى
أىّ أمرِ

(١) ابن رشيق: العمدة ـ مطبعة هندية ـ القاهرة ط ١ ـ ١٩٢٥ ـ ص ١١٨.
(٢) نازك الملائكة: شظايا ورماد ـ المكتب التجارى ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٥٩ م ـ ص ٤٩

أخرس العصفور عنّي أترى مات النشور
في جميع الكون حتى في حشاشات الطيور ؟

أم بكى خلف السحاب[1]

وقول نازك :

نحن إذن أعداء

من عالم لا يفهم الأشواق
ولا يعي أغنيّة الأحداق
أعيننا لا تفهم النجوى
الحب فيها سيرة تروى
كان لها أمس
وضمها رَمْس
من تربة البغضاء

نحن إذن أعداء

تفصلنا عوالم شاسعة
حدودها المجهولة الضائعة
تبث في دروبنا المستحيل
فنذرع العمر الجديب الطويل
بحثا عن الباب
وحبنا الخابي
يغرى بنا الصحراء[2]

---

(١) الشابي ـ ص ٢٠ .

(٢) نازك الملائكة : قرارة الموجة ـ دار الكاتب العربي ـ القاهرة ـ بدون تاريخ ـ ص ٦٧ .

٨/حـ

ركزّت فى تناولى لما سمّيته بأشعار التنويع المنتظم على جانب واحد من جوانب التكوين الإيقاعى ، هو الشكل العام وما فيه من تعقيد وتنمين زخرفى لا نجده فى القصائد التقليدية . ومن الواضح أن هذا الجانب إنما هو واحد من جوانب التكوين الإيقاعى ، فهناك جوانب أخرى تشترك فيها هذه الأشعار وقصائد الشكل التقليدى ، كالعلاقة بين نوعى المقاطع ، والعلاقة بين التفاعيل ، وغيرها . وقد سبق تناول هذه الجوانب فى هذه الفصل .

— ٩ —

يمكن أن نقسّم الشعر الجديد (شعر التفعيلة) إلى تكوينات ، لكل منها ملامحه ، كما قسّمنا أشكال الشعر الأخرى . وملامح التكوين فى الشعر الجديد يحددها عاملان : نوع التفعيلة أو التفاعيل التى بنى عليها التكوين ، وأواخر الأبيات .

فالتفعيلة أو التفاعل الأساسية تؤدى إلى نسبة معينة بين نوعى المقاطع ، وتحدد أنواع الزحافات التى يمكن أن تدخل التكوين . ثم إن حجم الوحدة المكررة له أثر فى ملامح التكوين (كما ذكرت عند تناول الشكل التقليدى فى موضع سابق من هذا الفصل) ، ويبدو أثر التفعيلة فى خلق ملامح التكوين إذا قارنّا مثلا بين قصيدتين ، إحداهما مبنية على « مستفعلن » والأخرى مبنية على « فاعلن » ، الأولى بعنوان « الصمت والجناح » للشاعر « صلاح عبد الصبور » :

الصمت راكد ركود ريح ميتة
حتى جنادب الحقول ساكتة
وقبة السماء باهتة
والأفق أسود وضيّق بلا أبواب
منكفىء من حيثما التفتّ كالسرداب
ونحن ممدودان فى ظلال حائط قديم
مفترشان ظلّنا
ملتحفان بالعذاب

* * *

وفجأة أوراق فى حقل السما نجم وحيد
ورنّ فى الصمت البليد ريش طائر فريد
همست يا صديقتى توجهى لربنا
وناشديه أن يبث فى ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد[1]

والثانية للشاعر « محمد إبراهيم أبو سنة » بعنوان « انتظار » :

واقف فى الظلال التى ..
لم تكن غير ذكرى ..
.. النهار البعيد
أستعيد
بعض ما كنت أعرف نفسى به
فى الظلام الشديد
وسط هذا السراب الذى ..
.. كان يبدو مدينة
والربيع الذى قد تناثر
فوق الجليد
واقف فى انتظار البريد
علَّ بحراً يُريد مراسلتى
أو غيوما ..
.. تحاصرنى من جديد
واقف ..
فى دموع النشيد
فى انتظار احتضار الزمان البليد
واقف كالجواد
وسط دغل القيود

(١) صلاح عبد الصبور : عمر من الحب ــ مؤسسة روز اليوسف ــ القاهرة بدون تاريخ ــ ص ١١٥

والـصـهـيـــل الـطويـــل
يـتـخـطـــى الحـــدود[1]

فـالقصيدة الأولى تقـوم عـلى « مستفعلن » وبـدائلهـا ، أى أنها مبنيـة عـلى « مستفعلن » و « متفعلن » و « مستعلن » ، والثانية تقوم على « فاعلن » وبديلتها « فعِلن » ، (فيما عدا تفاعيل الأضرب فى المثالين) . ونتيجة لذلك كانت المقاطع القصيرة أرجح من المقاطع الطويلة فى القصيدة الأولى ، أمـا فى القصيدة الثـانية فكانت المقاطع الطويلة راجحة رجحانا ظاهرا على المقاطع القصيرة ، ففى القصيدة الأولى كانت النسبة بـين المقاطـع القصيرة والمقـاطع الـطويلة ١٠٠ : ٨٤ ، وفى القصيدة الثانية كانت النسبة بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة ٦٦ : ١٠٠ . فالقصيدة الأولى تخالف النثر بترجيح المقاطع القصيرة ، وتخالفه الثانية أيضا ــ من جهة أخرى ــ بالمبالغة فى ترجيح المقاطع الطويلة .

أما أواخر الأبيات فى الشعر الجديد فهى فى بعض القصائد تشبه مواضع الوقف فى النثر ، وفى بعضها الآخر تختلف عن هذه المواضع ، وفى قسم ثالث تجمع بين هذا وذاك (يراجع ما كتب عن قوافى الشعر التقليدى فى الفقرة « ٣ » من هذا الفصل) ، ومن القسم الأول قصيدة «نازك الملائكة » : (لنكن أصدقاء) ، ومنها :

لـنـكـــن أصـدقـــاءْ
فى متـاهـات هـذا الـوجـود الكئيبْ
حيث يمشى الـدمـار ويحيـا الفنـاءْ
فى زوايـا الـليـالى الـبـطاءْ
حيث صـوت الضحـايـا الـرهيبْ
هـازئـــا بـالـرجـــاءْ
لـنـكـــن أصـدقـــاءْ
فـغـيـــوم الـقـضـــاءْ
جـامـــدات الحـــدق
تـرمـق الـبـشـر المتـعـبيـن

[1] محمد إبراهيم أبو سنة : مرايا النهار البعيد ــ هيئة الكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٧ م ــ ص ٤٧ ، ٤٨ .

في دروب الأسى والأنينْ
تحت سوط الزمان النزقْ(1)

ومن القسم الثاني قصيدة « مرثية يوم تافه » « لنازك » أيضا ، إلا أبياتا قليلة ، ومن هذه القصيدة :

لاحت الظلمة في الأفق السحيقِ
وانتهى اليوم الغريبُ
ومضت أصداؤه نحو كهوف الذكرياتِ
وغداً تمضي كما كانت حياتي
شفة ظمأى وكوبُ
عكست أعماقه لون الرحيقِ
وإذا ما لمسته شفتايا
لم تجدْ من لذة الذكرى بقايا
لم تجد حتى بقايا
انتهى اليوم الغريبُ
انتهى وانتحبت حتى الذنوبُ(2)

ومن القسم الثالث قصيدة « البياتي » : « بطاقة بريد الى دمشق » ، يقول « البياتي » :

والتقينا ، يا دمشق
وعلى معطفك الأخضر ثلجُ
وعصافير وغابات وورد
وبحار لا تحدُّ
أنت فيها يا بساط الحب موجُ
ومناديل وشوقْ

(1) نازك الملائكة : شظايا ورماد ــ ص ١٢٥ .

(2) نازك ــ ص ٧٦ .

وبعينيك من الصحراء شمس
فوق بيتى الموحش البارد ترسو

ثم يقول : .

آه لو تنفجر الأحرف بركان قصائدْ
لتقحمت جدار الليل
علقت المشانقْ
ـ مثل جندى من الجبهة عائدْ
مثل طائر
عاد من أرض الجزائرْ[1] ـ

ومع هذه الملامح التى تجمع بين قصائد التكوين الواحد فى الشعر الجديد ، تظل عوامل التمايز بين هذه القصائد قوية إذا قورنت بعوامل التمايز بين قصائد التكوين الواحد فى الشعر التقليدى ، ويعود هذا الفارق إلى عوامل تنوّع فى الشعر الجديد لا نظير لها فى الشعر التقليدى .

ـ ١٠ ـ

عندما ننظر إلى التكوين فى عمل شعرى ما ، تزداد رؤ يتنا وضوحا إذا نظرنا إليه فى ضوء معرفتنا بأمرين : الأمر الأول هو التكوينات المعروفة ، وبخاصة فى العصر الذى ينتمى إليه هذا العمل ، ووضع هذا التكوين بينها ، والأمر الثانى هو التكوينات التى جاءت فى شعر صاحب العمل ومكانة هذا التكوين بينها .

وعلى سبيل المثال عندما نجد فى الشعر الجاهلىّ أحد تكوينات الطويل فهذا أمر معتاد لا يلفت النظر ، كأننا نشاهد بدويًا عربيًا على رأسه عمامة[2] . أما عندما نجد

(١) عبد الوهاب البياتى : أشعار فى المنفى ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ ط ٤ ـ ١٩٦٨ م ـ ص ٣٢ ، ٣٣

(٢) يكفى أن نتصفح بعض الدواوين أو المختارات من الشعر القديم لنتبين بوضوح أن الطويل أكثر البحور شيوعا فى الشعر الجاهلى ، وفى الشعر القديم بعامة ، وتؤكد ذلك الإحصاءات التى قام بها بعض =

تكوينا كالذى نجده فى قول الشاعر « عبيد بن الأبرص » :

يــاذا المخــوفنــا بقتــل أبيــه إذلالا وحينــا
أزعمت أنـك قـد قتلت ســراتنـا كــذبـا ومينـا
لــومـا عــلى حجـر بن أم قــطام تبكى لا علينـا
إنـا إذا عضّ الثقـاف بـرأس صعـدتنـا لـوينـا[1]

فكأننا نشاهد بدويا حـاسر الـرأس ، فهذا التكـوين نادر جـدا ــ فى الشعر الجاهلى . وكذلك أكثر « المجزوءات »[2] . و « اختيار » الشاعر هذا التكوين أمر لافت للنظر ، وقد نستطيع تفسيره إذا درسنا القصيدة نفسها من ناحية ، ودرسنا أسلوب الشاعر فى صوغ موسيقاه من ناحية أخرى .

وفى العصر الحديث عندما نجد شاعرا يُعنى بالتكو ن الوافى للكامل أو الخفيف أو الرمل مثلا فهذا أمر مألوف[3] ، أمّا إذا وجدنا شاعرا مثل « عبـد اللطيف عبد الحليم » يعنى بـ « المنسرح » الوافى فيصوغ منه ست قصائد بين ثلاث وثلاثين قصيدة فى مجموعته (لزوميات وقصائد أخـرى)[4] فهذه نسبـة عاليـة (أكثر من ١٨٪) لا أعرف لها مثيلا ؛ فهذا الوزن قليل جدا فى الشعر العربى قديما وحديثا ، بل إنه فى العصر الحديث يوشك أن يختفى[5] . فإذا أراد الناقد أن يدرس هذا الشاعر فمن المهم أن يتساءل عن عنايته بهذا الوزن محاولا أن يجد للأمر تفسيرا . ولا يتسع المجال لمثل تلك الدراسة ، وأكتفى هنا بهذه الإشارة .

= الباحثين . (د . أنيس : موسيقى الشعر ــ ص ١٩٣ وما بعدها ، محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى « الشوقيات » ــ منشورات الجامعة التونسية ــ كلية الآداب والعلوم الانسانية ــ تونس ــ ١٩٨١ م ــ ص ٣١ وما بعدها) .

(١) ابن الشجرى : مختارات ابن الشجرى (ضبطها وشرحها : محمود حين زناتى) ــ مطبعة الاعتماد ــ القاهرة ــ ط ١ ــ ١٩٢٦ ــ ص ٣٩ .

(٢ ، ٣) د . أنيس : موسيقى الشعر ـ نفسه .
والطرابلسى ــ نفسه .

(٤) عبد اللطيف عبد الحليم : لزوميات وقصائد أخرى ــ دار الثقافة العربية ــ القاهرة ــ تاريخ الإيداع ١٩٨٥ م .

(٥) د . أنيس : نفسه ، الطرابلسى ص ٣٢ .

الفصـــل الثالـــث

« التنــوع »

حاولت أن أبين فى الفصل السابق أن لكل تكوين ملامح خـاصة تميّـزه عن غيره ، وتجعل منه وحدة واحدة . وأحاول فى هذا الفصل أن أبينّ عوامل التنوع فى داخل التكوين الواحد ، هذه العوامل التى تميّز بين قصائد التكوين الواحد ، بل بين أبيات القصيدة الواحدة . وهذا التنوع هو ــ بطبيعة الحال ــ غير منتظم . وتنقسم عوامل التنوع إلى قسمين ؛ القسم الأول : العوامل التى تؤدىّ إلى الخروج على النسق ، والقسم الثانى :العوامل الأخرى .

١ ــ الخروج على النسق

١/أ

يجمع إيقاع الشعر العربى بين النسق والخروج على النسق ، ولعلها سمة مشتركة بين الشعر العربى وغيره من الأشعار ، بل لعل لها نظائر فى غير الشعر من الفنون ، كما قدمت .

والإيقاع الفنى الذى يقوم على النسق المنتظم المنضبط دون أية شائبة تشوبه ، يغلب على أثره فى النفس أن يكون حسيا . وتتضاءل الآثار الفكرية أمام هذا الأثر الحسّى ، فهو ــ كما أسلفت ــ أشبه بدقات الساعة ، أو أصوات عجلات القطار ، وغيرها من الأصوات الآلية .

والرتوب الشديد الذى يحدثه التكرار المنتظم فى هذا النوع من الإيقاعات يؤدى إلى ما يشبه الخدر ، ويقلّل من اليقظة . ومن الأمور المعروفة التى يلمسها الإنسان فى حياته اليومية ــ الأثر المنوّم للإيقاعات المنتظمة ، كاهتزازات الأرجوحة ، وحركات

البندول ، ودقات الساعة ، وأصوات عجلات القطار . ولهذا كانت القدرة التعبيرية فى مثل هذه الإيقاعات محدودة ، فالفنون التعبيرية – كما تقدم – تحاكى الحياة الإنسانية ، وهى ليست انتظاما خالصا ، بل تجمع بين الانتظام والاضطراب .

فالخروج على النسق له وظائف فى الشعر وفى غيره من الفنون ، فهو يقاوم ذلك الخدر الناشىء من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة ، ويدعم الجانب الفكرى فى مواجهة الجانب الحسّى ، ويجعل العمل الفنى أقدر على التعبير ، كما سنرى .

وللخروج على النسق طريقتان : كسر الوزن ، وبعض أنواع الزحاف والعلل الجارية مجرى الزحاف ، وهما طريقتان مختلفتان ؛ فالزحاف[1] يأتى فى مواضع معينة ، وفى صور معينة ، وكلاهما معروف سلفا ، إذ تقرّه التقاليد السائدة ، وتحدّده القواعد تفصيلا . أما كسر الوزن فلا قاعدة له ، ولا سبيل إلى توقع المواضع التى يحل بها أو الصورة التى يكون عليها ، ولهذا فهو أشدّ تأثيرا من الزحاف . والإسراف فى كسر الوزن وفى بعض أنواع الزحاف قد يضيّع الإيقاع ويحيل الشعر نثرا ، ولكن الوزن يستوعبَ من الزحافات قدرا أكبر مما يستوعب من كسور الوزن .

وكلاهما – الكسر والزحاف – يقوم على إخلال جزئى بالنظام الكمى . والنظام الكمىّ – كما أسلفت – يقوم على ترتيب معيّن لعدد من المقاطع على أساس أنواع هذه المقاطع من حيث الطول والقصر ، أى أنّه يقوم على عدد المقاطع وأنواعها وترتيبها . والكسر يؤدى إلى اختلال فى واحد أو أكثر من هذه الأركان بغير حدود . أما الزحاف فهو يؤدى إلى الاختلاف بين بعض التفاعيل المتناظرة فى حدود التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء ، والقواعد التى وضعها العروضيون .

---

(١) يختلف الزحاف عن العلة الجارية مجرى الزحاف فى أنه يصيب السبب ، أما العلة الجارية مجراه فتصيب الوتد . ولكنهما يتفقان فى أثرهما ؛ فكل منها يؤدى إلى تنويع غير منتظم ، ويؤدى من ثم إلى إخلال جزئىّ بالنسق . وحين يُذكر « الزحاف » هنا فالمصطلح يشمل الزحاف والعلل الجارية مجرى الزحاف

وقد وصلت إلينا أمثلة لكسر الوزن فى الشعر القديم ، وبخاصة فى العصر الجاهلى[1] ، فقصيدة « عبيد » :

أقفر من أهله ملحوب　　　فالقطّبيّات فالذنوب

زاخرة بالكسور ، كما فى الأبيات التالية :

إما قتيلا واما هالكا　　　والشيب شين لمن يشيب
، أفلح بما شئت فقد يبلغ　　　بالضعف وقد يخدع الأريب
، فقد يعودن حبيبا شانىء　　　ويرجعن شانئنا حبيب[2]

ومثلها قصيدة تنسب إلى « امرىء القيس » ، مطلعها :

عيناك دمعهما سجال　　　كأن شأنيهما أو شال
ومنها : صال عليه ربيع باكر　　　كأن قريانه الرحال[3]

وقصيدة « المرقش الأكبر » :

هل بالديار أن تجيب صمم　　　لو كان رسم ناطقا كلّم

من السريع ، ولكن هذا البيت من الكامل :

ما ذنبنا فى أن غزا ملك　　　من آل جفنه حازم مرغم[4]

---

(١) د . شوقى ضيف : العصر الجاهلى (من مجموعة « تاريخ الأدب العربى ») ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ بدون تاريخ ــ ص ١٨٤ وما بعدها .

(٢) عبيد بن الأبرص : ديوان عبيد بن الأبرص (تحقيق : د . حسين نصار) ــ البابى الحلبى ــ ط ١ ــ ١٩٥٧ م ــ ص ١٠ وما بعدها . ، د . ضيف : السابق ــ ص ١٨٤ .

(٣) امرؤ القيس : ديوان امرىء القيس (تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم) ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ط ٣ ــ ١٩٦٩ م ــ ص ٢٨٩ وما بعدها .
، د . ضيف ــ الموضع نفسه .

(٤) المفضل الضبى : المفضليات (تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون) ــ دار المعارف ــ القاهرة ١٩٥٢ م ــ ص ٢٣٧ .

لأن التفعيلة الثانية فى العجز (نة حازم) على وزن « متفاعلن » .

وقصيدة « عدى بن زيد » :

تعرف أمس من لميس الطلل مثل الكتاب الدارس الأحول

من « السريع » ، وبعضها على غير هذا الوزن ، مثل العجز فى هذا البيت

أنعم صباحا علقم بن عدى أثويت اليوم أم ترحل[1]

ومثل هذا البيت : (إذ هى تسبى الناظرين وتجلو واضحا كالأقحوان رتِل) ومثل ذلك يقال عن قصيدته :

قد حان أن يصحو لو تقصر وقد أتى لما عهدت عصر[2]

وفى قول الراجز :

وغى وغى وغى وغى
حرّ الحرار والتظى
وملئت منه الرّبا
يا حبذا المحلقون بالضحى[3]

يتكون كل بيت من تفعيلتين ، إلا البيت الأخير ، فهو ثلاث تفاعيل[4] .

---

(١) أبو الفرج الأصفهانى : كتاب الأغانى ــ دار الكتب المصرية ــ القاهرة ١٩٢٨ م ــ حـ ٢ ــ ص ١٥٣ وما بعدها .

(٢) أبو العلا المعرى : الفصول والغايات ــ ص ١٣١ ، ١٣٢ ، د . ضيف ــ السابق ــ ص ١٨٥ .

(٣) د . حسين نصار : الشعر الشعبى العربى ــ المؤسسة المصرية العامة ــ القاهرة ــ ١٩٦٢م ــ ص ٧٩ .

(٤) ذكر الأخفش أن قسما من الشعر تسميه العرب « الرمل » ، وهو كل شعر (مهزول البناء) ، ولا يحدّون فى ذلك شيئا . ويبدو أنّ من هذا القسم ما يتضمن اختلالا فى الوزن ، فقد مثل له بقول عبيد (أقفر من أهله ملحوب) ، ولعله يريد القصيدة فى جملتها . ولكنه ذكر كذلك بيتى « ابن الزبعرى » :

ألا لله قوم ولدت أخت بنى سهم
هشام وأبو عبد مناف مدره الخصم

وليس فى البيتين كسر ، وإنما تزدحم فيها الزحافات . والغريب أنّه ذكر من هذا القسم (عامة المجزوءات) . (القوافى ــ ص ٦٧ ، ٦٨) وذكر « د . شوقى ضيف » ضمن أمثلة اضطراب الوزن قصيدة « سلمىّ بن ربيعة » ، ومطلعها : إن شواء ونشوة وخبب البازل الأمون

(د . ضيف ــ السابق ــ ص ١٨٥)=

وأظن أن الذى بقى لنا من أمثلة الكسر هو قليل من كثير ، وبخاصة ما يتعلق بالرجز ، وما جرى مجراه من الأشعار التى كانوا يستعينون بها فى أثناء العمل ، والحرب ، وحداء الابل ، ومداعبة الأطفال ، وغير ذلك . ولعل الرواة ــ وبخاصة بعد ظهور العروض ــ كانوا يهملون الكثير من الأبيات المكسورة . ومن الواضح أن الشعر التقليدى قد تخلّص من اختلال الوزن ، وصار أشد حرصا على الوزن فى مرحلة تالية ، حين صار الشعراء أبعد عن التلقائية ، وأكثر وعيا بقواعد اللغة وبخصائص الشعر ، ولا سيّما بعد ظهور العروض ، فلا نكاد نجد شيئا من اختلالات الوزن فى الشعر التقليدى إلا في الموشحات ثم فى الشعر الجديد . وقد أوردت فى الفصل السابق أمثلة من هذه الاختلافات فى الموشحات . ولاحظ « ابن سناء الملك » هذه الظاهرة وسجّلها .

وفى الشعر الجديد نجد اختلالات الوزن منتشرة إلى حد بعيد[1] ، كما فى هذه الأمثلة :

ــ فى قصيدة لـ « بدر شاكر السيّاب » تجمع بين وزنى الكامل والمتقارب نجد هذا البيت : (**فآها والنعاس يسيل منك على الجنوب**) ، **وقد اعترف الشاعر بما فى قصيدته من اختلالات ، ووصفها بأنها متعمدة**[2] .

= ولكن القصيدة كما جاءت فى الحماسة تلتزم وزنا واحد فى كل أبياتها هو :

مستفعلن فاعلن فعو مستفعلن فاعلن فعولن

وقد أشار « ابن القطاع » إلى هذا الوزن ، وإن ذكر أنّه شاذّ (ابن القطاع ــ ص ١١٧) يقول الشاعر بعد ذلك :

من لذّة العيش والفتى للدهر والدهر ذو فنون
والعسر كاليسر والغنى كالعدم والحىّ للمنون

(الحماسة ــ ح ٢ ــ ص ١٠)

والبيت الأول يتضمن زحافين ؛ طىّ فى الصدر ، وخبل فى العجز . ولعلّ هذا الخبل ــ وهو زحاف شاذ مستقبح ــ هو الذى دفع « د . ضيف » إلى القول باضطرابها . وربّما كان السبب هو ندرة هذا الوزن .

(١) على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ــ ص ٣٣ وما بعدها ، ص ٤٦ وما بعدها

(٢) بدر شاكر الشياب ؛ فى انتظار رسالة ــ مجلة الشعر ــ وزارة الثقافة والإرشاد ــ القاهرة ــ يونية ــ ١٩٦٤

ـ فى قصيدة « رجزية » لصلاح عبد الصبور نجد هذا البيت : (كل مساء . . . بلا ملال)[1] .

ـ فى قصيدة « لملك عبد العزيز » تقوم على تفعيلة الوافر (مفاعَلْتُن) هذا البيت :

(ترانا نملك الزمن الدوّار فى يدنا)[2]

ـ فى قصيدة رجزية لـ « محمد عفيفى مطر » هذا البيت : (مطوّحا بالسيف جهة اليمين واليسار) والتفعيلة الثانية فيه (مستفعلُ) . أى أنّ الزحاف أصاب الوتد . وفى القصيدة نفسها :

وتمنح الحفاة والعراة

ـ لقاء ما يبعثون من دم ـ صلصلة الكنوز

وفى القصيدة نفسها : (مدائح الزّنا وولد السفاح)[3] ، وهنا أيضا أصيب الوتد بالزحاف فى التفعيلة الثانية فصارت (متفعلُ) .

ـ وفى قصيدة من « الخبب » للشاعر « كمال نشأت » : (أن نسمع لغة مجهولة) . وفى هذا البيت تفعيلة غريبة مكونة من أربعة مقاطع قصيرة (فَعِلَتُ)[4] .

ـ والتفعيلة نفسها نجدها فى قصيدة من الخبب أيضا للشاعر « مجاهد عبد المنعم مجاهد » فى كل من هذين البيتين :

كان اكتمل لها التكوين

ثم تجىء لتستلقى بجوار رجال القرن العشرين[5]

وقد استعمل الشعر الجديد التفعيلة « فاعلُ » فى وزن الخبب ، والتفعيلة « مفاعيلن » فى الرجز ، وقواعد العروض التقليدى لا تجيز هذا أو ذلك ، ولكنها

(١) صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ـ ط ١ ـ بيروت ـ ١٩٥٧ .

(٢) ملك عبد العزيز : بحر الصمت ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ ص ١٤٩ .

(٣) محمد عفيفى مطر : رسوم على قشرة الليل ـ دار آتون ـ القاهرة ـ ١٩٧٢ م ـ ص ١١ وما بعدها .

(٤) كمال نشأت : مجلة الشعر ـ القاهرة ـ أبريل ـ ١٩٧٦ م .

(٥) مجاهد عبد المنعم مجاهد : مجلة الآداب ـ بيروت ـ فبراير ـ ١٩٧٦ م

شاعا حتى أوشكا أن يكونا زحافين جديدين .

فمن أمثلة « فاعلُ » فى « الخبب » ما جاء فى هذه الأبيات للشاعر « كمال نشأت » :

أحلى أوقات العمر
أن نتجول فى طرقات المدن المجهولة
أن نسمع لغة مجهولة
ونصافح أيدى الغرباء (١)

فقد وردت « فاعلُ » فى البيتين : الثانى والرابع ، وفى البيت الثانى وحده ثلاث منها .

ومن أمثلة « مفاعيلن » فى الرجز :

ـ الروض رحب والغصون ناءت
بالثمر (٢)
، ـ عجبت كيف يبقى صوته (٣)
، ـ لقد كنّا هنا أمس (٤)
، ـ كانت شرائط الفرو المخططة (٥)
، ـ وذكرياتها المنشورة (٦)

---

(١) كمال نشأت ـ الموضع نفسه .

(٢) ملك عبد العزيز ـ السابق ـ ص ٦٨ .

(٣) كمال نشأت : كلمات مهاجرة ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ ـ ص ٤٢ .

(٤) سعدى يوسف : بعيدا عن السماء الأولى ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٧٠ ـ ص ٨٨ .

(٥) عفيفى مطر ـ السابق ـ ص ١١ .

(٦) أمل دنقل : تعليق على ما حدث ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧٨ م ـ ص ٥٨ . وفى كتابى « النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد » أمثلة أخرى للتفعيلتين . (ص ١٠٩ وما بعدها ، ص ١٢٤ وما بعدها) .

١/حـ

تحدث بعض الدارسين عن عوامل تعوّض أثر الزحاف فى النسق الموسيقى . (الفقرة « ٤ ــ ب » من الفصل الأول) . ويفهم من بعض هـذه الآراء أن التعويض يلغى الأثر الذى يحدثه الزحاف تماما ، بل إن القيـاسات المعملية التى أجراها « د . مندور » تثبت أن زمن التفعيلة المزاحفة يساوى زمن التفعيلة السالمة تقريبا ، بل يربو عليه أحيانا .

وهذا الرأى مردود عليه ــ كما سبق ــ بأن الـزمن الكلىّ للتفعيلة لا يكفى ، فالوزن فى الشعر العربى يقوم على عدد العناصر وأنواعها وترتيبها ، والعناصر هنا هى المقاطع . والتعويض قد يؤدى إلى إطالة نسبية للمقطع الذى قصّره الزحاف ، وهذه الإطالة تقلّل أثر الزحاف ولا تلغيه . ولو أننا بالغنا فى الإطالة حتى يصير المقطع القصير مساويا لنظيره الطويل ، فهذه الإطالة غير الطبيعية لابد أن تجعل البيت قلقا غير طبيعىّ . أى أن التعويض فى هذه الحالة سوف يؤدى إلى نوع آخر من الخروج على النسق .

ومن ناحية أخرى ذكر « عبد الملك » أن الزحاف يؤدى إلى نوع من الانتظام (periodicity) أو التماثل فى مقاطع التفعيلة أو الشطر أو جزء من الشطر ، كما فى التفاعل المزاحفة الآتية :

مفاعلن ٧ ــ ٧ ــ/متفعلن ٧ ــ ٧ ــ/فاعلات ــ ٧ ــ ٧/فعولُ ٧ ــ ٧ .

وكما فى هذا الشطر = ــ ٧ ــ ٧ ــ ٧ ــ = فاعلات فاعلن .

وهى ملاحظة تصدق على بعض الصور المزاحفة للتفاعيل ، وتصدق كذلك على بعض الأشطر . ولكن النسق إذا تحقق بهذه الطريقة على مستوى الشطر أو التفعيلة فانه لا يدعّم النسق العام للقصيدة ، بل يعمل فى اتجاه مضادّ له ، فإذا كانت تفاعيل الشطر مثلا على وزن « فعولن » إلا واحدة على وزن « فعولُ » فلا بد أن تؤدّى هذه التفعيلة المزاحفة إلى شىء من الإخلال بالنسق العام للشطر ، ولو كانت فى ذاتها تتضمن نـوعا من النسق . ولـولا ذلك مـا اجمـع الشعـراء عـلى تجنّب أنـواع من الزحافات ، فلا ترد إلا شذوذا . ولولا ذلك ما اجتمع العروضيون على استقباح أنواع منها ، كما سنرى . بل إن الشعراء يرتكبون الضرورات ــ أحيانا ــ فيخرجون

---

(١) مجلد ١٨ ــ ١٩٨٠ م ــ ص ٩٣ ومابعدها ,Abdel- Malek

على قواعد اللغة ليتجنبوا الزحاف . ومن ذلك قول الشاعر :

ألم يأتيك والأنباء تنمى بما لاقت لبون بنى زياد)[1]

فلم يجزم الفعل « يأتى » بحذف حرف العلة لكى يتجنب كفّ التفعيلة الأولى (مفاعيلن) . ومنه قول الشاعر :

ضربت صدرها الى وقالت يا عديا لقد وقتك الأواقى[2]

فتبعا للقواعد يكون العلم المنادى مبينا على الضم (يا عدىُّ) ، فغيّره الشاعر على هذا النحو ليتجنب كف التفعيلة الأولى فى العجز « فاعلاتن » .

وقول « على محمود طه » :

وللقلوب أحاديثٌ يجاوبها تناوح الطير فى ظل الخميلات[3]

نجد الثالثة « مستفعلن » ، ولولا أن الشاعر صرف الممنوع من الصرف لصارت التفعيلة « مستعلن » .

ومثل ذلك قول « ملك عبد العزيز » فى هذا البيت من قصيدة رجزية من الشكل الجديد : (بها تهاويلٌ غريبة عجيبة الصور)[4] ، فصرْف « تهاويل » أدّى إلى سلامة التفعيلة الثانية (مستفعلن) ، ولو مُنعت من الصرف لكانت التفعيلة (مستعلن) .

وقول « صلاح عبد الصبور » فى قصيدة من الشكل الجديد مبينة على « مفاعلتن » :

وحين يشقّ بالمحراث مملكته
أخاديدا ووديانا[5]

---

(١) ابن رشيق — ص ٢١١ .

(٢) ابن مالك (جمال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله) شرح الكافية الشافية — (تحقيق : د . عبد المنعم أحمد هريدى) — دار المأمون للتراث ومركز البحث العلمى بجامعة أم القرى — مكة المكرمة — ط ١ — ١٩٨٢ م — حـ ٣ — ص ١٣٠٤ .

(٣) على طه — السابق — ص ١٣٦ .

(٤) ملك عبد العزيز : بحر الصمت — ص ٢٥ .

(٥) صلاح عبد الصبور — أقول لكم — دار الشروق — بيروت والقاهرة — ١٩٨١ م — ص ٨٩ .

إذ صرف « أخاديد » ليتخلص من الزحاف المزدوج المسمى « بالنقص » ويكتفى بالزحاف المفرد المسمى بـ « العصب » .

١/د

يؤدى الزحاف إلى خروج على النسق عندما يؤدى إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين ، على مستوى الشطر أو البيت أو القصيدة . ومن الزحاف مالا يؤدى إلى ذلك ، ومن ثم فهو لا يعدّ خروجا على النسق . ويسمى هذا النوع من الزحاف بالزحاف الجارى مجرى العلة . ففى هذا الوزن ؛

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ومثاله : ستبدى لك الأيام ماكنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

تُعدّ (مفاعلن) صورة مزاحفة من تفعيلة « أصلية » هى « مفاعيلن » . ولكن « مفاعيلن » لا ترد عروضا لهذا الوزن ولا ضربا له . فإذا جاءت عروضا ، عد ذلك كسرا ، وإذا جاءت ضربا ، فالبيت من وزن آخر ، لا تجيز القواعد أن يجتمع مع هذا الوزن فى قصيدة واحدة .

ومثل ذلك يقال عن « فعِلن » التى تعد صورة مزاحفة من « فاعلن » فى عروض هذا الوزن وضربه :

فاعلاتن فاعلن فعِلن فاعلاتن فاعِلن فعِلن

للفتى عقل يعيش به حيث تهدى ساقه قدمه

و « فعِلن » التى تعد أيضا صورة مزاحفة من « فاعلن » فى عروض هذا الوزن وضربه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يا حار لا أرمين منكم بداهية لم يلقها سوقة قبلى ولا ملك

و « مفاعيلن » التى تعدّ صورة مزاحفة من « مفاعلتن » فى ضرب هذا الوزن :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن

أعاتيها وآمرها فتغضبنى وتعصينى

« ومستعلن » التى تعد صورة مزاحفة من « مستفعلن » فى ضرب هذا الوزن :

مستفعلن مفعــولات مستعلن   مستفعلن مفعــولات مستعلن
بئس الليالى سهرت من طرب   شـوقا إلى من يبيت يـرقـدهـا

و « مستعلن » التى تعد صورة مزاحفة من مستفعلن فى هذا الوزن :

مــفــعـــولات مـــســـتــعـــلــن   مــفــعـــولات مـــســـتــعـــلــن
أعــرضــت فــلاح لهــا   عــارضــان كــالــبــردِ[1]

ويبدو أن العروضيين قد عدوا هذه التفاعيل صورا مزاحفة لأسباب نظرية خالصة ، فهم يجعلون صورة البحر فى الدائرة هى الأصل ، ولو كانت هذه الصورة مجرد افتراض لا وجود له فى واقع الشعر .

١/هـ

عندما يكون للتفعيلة فى الوزن صورتان (أو أكثر) ، يَعُدّ العروضيون إحداهما سالمة ، ويعدون الأخرى (أو الأخريات) مزاحفة . ولا بأس بقبول هذا التصوّر إذا كانت غايتنا التبسيط ، على ألا يقودنا إلى تصوّر آخر ، مؤدّاه أنّ الصور السالمة هى السائدة ، أو هى الشائعة ، وأن الصور المزاحفة هى الغريبة أو الشاذة ، وأنّ النسق يقوم على الصورة السالمة ، أما المزاحفة فتؤدى إلى الإخلال بالنسق . فالواقع أن التفعيلتين قد تتعادلان أو تتقاربان ، وأن التفعيلة التى تعد مزاحفة قد تكون أحيانا هى السائدة ، والتفعيلة التى تعد سالمة تكون عندئذ هى النادرة أو الشاذّة .

وعلى سبيل المثال اخترت خمس قصائد على وزن :

فـاعـلاتن مستفعلن فـاعـلاتن   والــثــانـــى بـمـثـلـــه

وهو أحد أوزان الخفيف ، وأحصيت فى كل قصيدة مرات ورود الصورتين « مستفعلن » و « متفعلن » ، أو كما يفضل بعض العروضيين : « مستفع لن » و « متفع لن » . وفيما يلى أسماء الشعراء ، ومطالع القصائد ، وعدد مرات ورود كل من الصورتين :

---

(١): الشواهد الواردة فى هذه الفقرة ترد دائما فى كتب العروض (على سبيل المثال : « الإقناع » « للصاحب بن عباد ») . فيما عدا (بئس الليالى . .) فهو من شعر المتنبى (ص ٨) .
ويلاحظ أن الأمثلة لا تطابق التفاعيل فى كل الحالات ، إذ يفرق بينهما الزحاف أحيانا .

١ ـ امرؤ القيس :

ليس رسم على الدفين ببالي فلوى ذروة فجنبي ذيال[١]

مســـــــتفعلن = ٨ متـفـعـلـن = ٥٨

٢ ـ المتنبي :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا وعناهم من أمره ما عنانا[٢]

مـسـتـفـعـلـن = ٤ متـفـعـلـن = ٢٠

٣ ـ ابن الفارض :

خفف السير واتئد يا حادي إنما أنت سائق بفؤادي[٣]

مـسـتـفـعـلـن = ١٤ متـفـعـلـن = ٦٠

٤ ـ على محمود طه :

أيها الشاعر الكئيب مضى الليل وما زلت غارقا فى شجونك (بعنوان « غرفة الشاعر ») [٤]

مـسـتـفـعـلن = صـفـر متـفـعـلن = ٣٢

٥ ـ الشابي :

يا صميم الحياة إنى وحيد مدلج تائه فأين شروقك

(بعنوان : « الأشواق التائهة »)[٥]

مـسـتـفـعـلـن = ٣ متـفـعـلـن = ٤٥

وكذلك تتبعت الصورتين « مستفعلن ومتفعلن » فى خمس قصائد (على وزن : « مستفعلن فاعلاتن » مرتين) بعضها قديم وبعضها معاصر فكانت النتائج كما يلى :

---

(١) ابن الشجرى ــ القسم الثانى ــ ص ٤٩ وما بعدها .

(٢) المتنبى ــ ص ٤٧٤ .

(٣) ابن الفارض : ديوان ابن الفارض ــ المكتبة الحسينية المصرية ــ القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٣٥٢ هـ ــ ص ٧٦ .

(٤) على محمود طه ــ ص ٣٨

(٥) الشابى ــ ص ١١٢ .

١ ــ المتنبى :

مــا أنــصــف الــقــوم ضـبّــة وأمــه الــطــرطــبّــة[١]

مــســتــفــعــلــن = ٥ مــتــفــعــلــن = ٣٣

٢ ــ ابن زيدون :

مــتــى أبــثّــك مــا بى يــا رحــمــتــى وعــذابــى[٢]

مــســتــفــعــلــن = ٩ مــتــفــعــلــن = ٧

٣ ــ بهاء الدين زهير :

دخــلــت مــصــر غــنــيّــا ولــيــس حــالى بــخــافِ[٣]

مــســتــفــعــلن = ٦ مــتــفــعــلن = ٢٢

٣ ــ ايليا أبو ماضى :

لمــن يــضــوع الــعــبــيرُ لمــن تــغــنى الــطــيــورُ

(بعنوان : « المومياوات »)[٤]

مــســتــفــعــلــن = ٤٢ مــتــفــعــلــن = ٥٦

٤ ــ الشابّى :

شــعــرى نــفــاثــة صــدرى إن جــاش فــيــه شــعــورى

(بعنوان « شعرى »)[٥]

مــســتــفــعــلن = ٢٦ مــتــفــعــلن = ١٨

١/و

ذكرت أن الزحاف الذى يؤدى إلى خروج على النسق هو الذى يحدث اختلافا بين التفاعيل المتناظرة . ويقع التناظر بين قسمين من تفاعيل القصيدة إذا تماثلا فى التركيب المقطعى فلا يختلفان فى هذا إلا عرضا ، فإذا كان بينهما اختلاف ثابت فى كلّ

---

(١) المتنبى ــ ص ٥٧٤ .

(٢) ابن زيدون ــ ص ٥٠ .

(٣) البهاء زهير ــ ص ٢٢٢ .

(٤) ايليا أبو ماضى ــ الخمائل ــ ص ٤٢ .

(٥) الشابى ــ ص ٣٣ .

القصيدة ، فلا تناظر بينهما . ففى هذا الوزن مثلا :

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
١	٢	٣	٤

تتناظر التفعيلتان « ١ ، ٣ » . أما التفعيلتان « ٢ ، ٤ » فغير متناظرتين ، لأن من الممكن — نظريا وعمليا — أن يكون الخلاف بينهما ثابتا فى كل الأشطر . ولهذا التناظر بين التفاعيل مستويات مختلفة ؛ فقد لا يكون للتفعيلة نظير فى الشطر ولا فى البيت اللذين تقع فيهما ، وإنما تتناظر التفعيلة مع التفاعيل التى تقع فى الموقع نفسه من الأبيات الأخرى فى القصيدة ، ومثلها التفاعيل التى تحتها خط فى كل وزن من الأوزان الآتية :

— فاعلاتن فاعلن فاعلن	فاعلاتن فاعلن فاعلان
— فاعلاتن فاعلن فعِلن	فاعلاتن فاعلن فعْلن
— متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن فعِلن
— مستفعلن مستفعلن فاعلن	مستفعلن مستفعلن فَعْلن
— فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	فاعلاتن مستفعلن فاعلن

ولما كانت الأبيات فى الشعر التقليدى متماثلة الوزن ، كان من الطبيعىّ أن تتناظر كل تفعيلة مع التفاعل الأخرى التى تقع فى الموقع نفسه من الأبيات الأخرى . وبالاضافة إلى هذا قد لا تتناظر التفعيلة مع غيرها فى الشطر الذى تقع فيه ، وإنما تتناظر مع غيرها فى الشطر الآخر من البيت نفسه ، كما فى الأوزان التالية (وقد وضعت أرقاما تدل على ذلك تحت التفاعيل ، فحين يوجد رقمان متماثلان تحت تفعيلتين فى وزن واحد ، فهذا يدل على تناظرهما) :

— فاعلاتن	فاعلن	فعلن	فاعلاتن	فاعلن	فعلن
١	٢	٣	١	٢	٣
— مستفعلن	فاعلن	فعولن	مستفعلن	فاعلن	فعولن
١	٢	٣	١	٢	٣

ـ فـاعــلاتــن مـســتـفـعـلـن   فـاعــلاتــن مـســتـفـعـلـن
١   ٢   ١   ٢
ـ مـسـتـفـعـلـن فـاعــلاتـن   مـسـتـفـعـلـن فـاعــلاتـن
١   ٢   ١   ٢

وقد تتناظر التفعيلة مع غيرها فى الشطر الذى تقع فيه ، وفى الشطر الآخر فى الوقت نفسه ، كالتفاعل التى تحتها خطوط فى كل بيت مما يأتى :

ـ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
ـ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
ـ مفاعلتن مفاعلتن   مفاعلتن مفاعلتن
ـ متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أى أنّ التفاعيل تنقسم إلى ثلاثة أقسام ؛

١ ـ قسم تتناظر التفعيلة فيه مع التفاعيل التى تقابلها فى الأبيات الأخرى ، ولا تتناظر مع أية تفعيلة أخرى فى البيت الذى تقع فيه .

٢ ـ قسم تتناظر التفعيلة فيه مع التفاعيل التى تقابلها فى الأبيات الأخرى ، وكذلك تتناظر مع تفعيلة أو أكثر فى الشطر الآخر من البيت الذى تقع فيه .

٣ ـ قسم تتناظر التفعيلة فيه مع التفاعيل التى تقابلها فى الأبيات الأخرى ، وكذلك تتناظر مع تفعيلة أو أكثر فى الشطر الذى تقع فيه ، وأيضا مع تفعيلة أو أكثر من الشطر الآخر للبيت نفسه .

١/ز

يمكن وصف الزحافات المفرده وما تحدثه من اختلافات بين الصورة السالمة والصورة المزاحفة للتفعيلة[1] بتقسيمها على النحو التالى :

---

(١) تصنيف صور التفاعيل إلى « سالم » و« مزاحف » لا يعنى القول بأن أحدهما أصل والآخر فرع له ، وإنما يراد به التبسيط . وقد أشرت الى ذلك من قبل .

١ ــ ما يؤدى إلى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين ، بأن يكون بإحداهما مقطعان قصيران ، يقابلان فى التفعيلة الأخرى مقطعا طويلا . ومن ذلك الاختلاف بين كل زوج من التفاعل :

مفاعلتن /مفاعيلن (العصب) ٧ ـ ٧٧ ـ / ٧ ـ ـ ـ

متفاعلن /مستفعلن (الإضمار) ٧٧ ـ ٧ ـ / ـ ـ ٧ ـ

أى أنّ كلّ تفعيلة سالمة يتوالى فيها مقطعان قصيران يمكن أن تزاحف على هذا النحو .

٢ ــ ما يؤدى الى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين ، بأن يكون بإحداهما مقطع طويل يقابله فى الأخرى مقطع قصير . ومن ذلك الاختلاف بين كل زوج من التفاعيل الآتية :

مستفعلن	/متفعلن	(الخبن)
ـ ـ ٧ ـ	/٧ ـ ٧ ـ	
مفعولاتُ	/معولاتُ	(الخبن)
ـ ـ ـ ٧	/٧ ـ ـ ٧	
مستفعلن	/مستعلن	(الطى)
فعولن	/فعولُ	(القبض)
٧ ـ ـ	/٧ ـ ٧	
مفاعيلن	/مفاعلن	(القبض)
مفاعيلن	/مفاعلن	(القبض)
٧ ـ ـ ـ	/٧ ـ ٧ ـ	
مفاعيلن	/مفاعيلُ	(الكف)
٧ ـ ـ ـ	/٧ ـ ـ ٧	
فاعلاتن	/فاعلاتُ	(الكف)
ـ ٧ ـ ـ	/ـ ٧ ـ ٧	

وهذا النوع من الزحاف يمكن أن يلحق بأى مقطع طويل فى التفعيلة إذا سلمت

مقاطعها ، الأخرى ، باستثناء الحالات الآتية :

(أ) كل مقطع طويل مسبوق بمقطع قصير وفيما يلى التفاعيل السالمة التى تتضمن مقطعا طويلا يسبقه مقطع قصير :

فـعـولـن ٧ ـ× ـ	فـاعـلـن ـ٧ ـ×
مفـاعيلـن ٧ ـ× ـ ـ	فـاعلاتـن ـ ٧ ـ× ـ
مستـعلـن ـ ـ ٧ ـ×	مفاعلـتن ٧ ـ× ٧٧ ـ×

متفاعلن ٧٧ ـ× ٧ ـ×

والتتابع المكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل يسميه العروضيون ــ فى أكثر التفاعيل ــ وتدا مجموعا . والمقاطع المبنية فيما سبق هى أجزاء من أوتاد مجموعة ، إلا المقطع الأخير من مفاعلتن ، والمقطع الثالث من متفاعلن . ويلاحظ أن الوحدة « ـ ـ ٧ ـ » إذا استُعملت فى الخفيف أو المجتث ، لا يقسمها العروضيون الى سببين ووتد مجموع ، بل يجعلونها سببا ، يليه وتد مفروق (ـ ٧) ، يليه سبب ، ويكتبها بعضهم « مستفعلن » ويكتبها البعض الآخر « مستفع لن » .

ومعنى ذلك أن المقطع الطويل المسبوق بمقطع قصير فى هذه التفعيلة تجوز مزاحفته تبعا لقواعد العروضيين ، ولكن مزاحفة هذا المقطع ــ فيما أعلم ــ لا ترد إلا فى أمثلة العروضيين ، ولو وردت فى غيرها فهى من الشذوذ بحيث لا يقاس عليها[1] . والوحدة « ـ ٧ ـ ـ » عندما تستعمل فى المضارع يعدها العروضيون وتدا مفروقا « ـ ٧ » يليه سببان ، ويكتبها بعضهم « فاعلاتن » ،وبعضهم يكتبها « فاعِ لاتن» . أى أن المقطع الطويل الثانى ليس جزءا من وتد مجموع ، بل هو سبب خفيف . ومع ذلك فالعروضيون ــ فيما أعلم ــ لا يذكرون مزاحفة هذا السبب .

(ب) المقطع الأخير فى فعولن (٧ ـ ـ) المتبوعة بـ « فُلْ » (ـ) فى بعض أوزان المتقارب مثل :

فعولن فعولن فعولن فعولن   فعولن فعولن فعولنِ فل

(١) العيّنات التى أحصيت فيها « مستفعلن » و « متفعلن » من الخفيف والمجتث » تدلّ على ذلك إلى حد ما ، فليس بها تفعيلة واحدة على وزن « مستفعل » . وذكر الأخفش « أن » مستفعلُ لم ترد فى الخفيف إلا فى شعر لـ « ابن قيس الرقيّات » ــ (العروض ــ ص ١٥٥) .

وقد أجاز بعضهم المزاحفة هنا وإن عُدّت قبيحة[1] .

(جـ) المقاطع المبينة فى التفاعيل الآتية :

مستفعلن (أو مستفع لن)	ـــ ـــ× ٧ ـــ		(الخفيف والمجتث)[2]
مفعـــــــولاتُ	ـــ ـــ ـــ× ٧		(المنسرح والمقتضب)[3]
فاعلاتن (أو : فاع لاتن)	ـــ× ٧ ـــ ـــ		(المضـــــــارع)

ويفسر العروضيون سلامة هذه الأسباب من الزحـاف بأنها أجـزاء من أوتاد مفروقة . ولا ضرورة لافتراض الوتد المفروق ، ففى كثير من الحالات تمتنع مزاحفة السبب دون أن يكون جزءا من وتد . ثم ان التتابع المكوّن من مقطع طويل يليه مقطع قصير يوجد فى أكثر التفاعيل ، ولكنه لا يعدّ وتدا مفروقا إلا فى هذه الحالات الثلاث .

(د) المقاطع التى تخضع لقواعد « التعاقب » أو « المعاقبة » ، وهى أن يتتابع مقطعان يجوز أن يسلما معا ، وأن يسلم أحدهما ويزاحف الآخر ، ولا يجوز أن يزاحفا معا[4] . وقد يكونان فى داخل إحدى التفاعيل ، وقد يكون أحدهما فى آخر تفعيلة ، والآخر فى بداية التفعيلة التالية . ومثال النوع الأول المعاقبة بين المقطعين الأخيرين فى « مفاعيلن ٧ ـــ ـــ+ ـــ× » فى الطويل وفى الهزج ، فيجوز أن تكون « مفاعيلن » و « مفاعلن » و « مفاعيلُ » ، ولا يجوز أن تكون « مفاعـل » « ٧ ـــ ٧٧ » . ومثال النوع الثانى المعاقبة بين المقطع الأخير فى « فاعلاتن » والمقطع الأول فى « فاعلن » فى « الرمل » :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ـــ ٧ ـــ ـــ ـــ ٧ ـــ ـــ× ـــ× ٧ ـــ

فيجـوز أن تكونـا « فاعـلاتُ فاعلن » أو « فـاعلاتن فعِلن » ، ولا تكـونـان

---

(١) الصاحب ص ٧٤ ، ابن القطاع ص ٢٠٥ ، الزمخشرى ص ١٢٦ ، الأخفش ص ١٥٦ .

(٢) ويلاحظ أن « الجوهرى » قد أورد شاهدين من « شعر المحدثين » على مزاحفة هذا المقطع (الطىّ) ، أحدهما من الخفيف والآخر من المجتث . (الجوهرى ـــ ص ٨٥) .

(٣) يذكر العروضيون أنها من تفاعيل « السريع » ، ولكنها لا تظهر إلا فى صورته الدائرية .

(٤) ابن عبد ربه ـــ ص حـ ٥ ـــ ص ٤٢٩ .
، ابن القطاع ـــ ص ٩٩ .

فاعلات فعلن ــ ٧ ــ ٧ ٧٧ ــ »

ويلاحظ أن قاعدة المعاقبة تؤدى إلى التقليل من توالى المقاطع القصيرة ، ففى الحالات التى تخضع لهذه القاعدة تتوالى ثلاثة مقاطع قصيرة إذا زوحف المقطعـان المتجاوران[1] .

٣ ــ ما يؤدى الى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين ، بأن يكون بإحداهما مقطعان قصيران ، يقابلهما مقطع واحد قصير فى التفعيلة الأخرى .

ويكون فى الحالتين التاليتين :

متفاعلن/مفاعلن(الوقص)

٧٧ ــ٧ ــ /٧ ــ ٧ ــ

مفاعلتن/مفاعلن

(العقل)

٧ ــ ٧٧ ــ /٧ ــ ٧ ــ

١/ح

أما الزحافات المزدوجة فيمكن تقسيمها على النحو التالى :

١ ــ ما يؤدى الى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين بأن يتقـابل مقـطعان طـويلان متجاوران فى إحداهما مع مقطعين قصيرين فى الأخرى ، ويسمّى « الخبل » ، كما فى الوحدتين :

مـسـتـفـعـلن مـتـعـلن

ــ ــ٧ ــ / ٧٧٧ ــ

٢ ــ ما يؤدى الى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين بأن يتقابل مقطعان طويلان غير متجاورين فى إحداهما مع مقطعين قصيرين غير متجاورين فى الأخرى ، ويسمّى

---

(١) يستثنى من ذلك التعاقب فى أوزان الخفيف بين المقطع الأخير فى « فاعلاتن » والمقطع الأول فى مستفعلن » فمزاحفتهما معا تؤدى إلى توالى مقطعين قصيرين فحسب .

وقد نفى المعاقبة فى هذا الموضع « الأخفش » (العروض ــ ص ١٥٤) ونُسب هذا الرأى إلى الخليل وآخرين من العروضيين (الدمنهورى ص ٦٢ ، ٦٣) .

« الشكل » كما في التفعيلتين :

فـاعـلاتـن / فـعـلات

ــ ٧ ــ ــ / ٧٧ ــ ٧

٣ ــ مايؤدى الى اختلاف بين تفعيلتين متناظرتين بأن يتقابل فيهما جزءان ، الجزء الأول فى بداية إحدى التفعيلتين ، ويتكوّن من مقطعين قصيرين يليهما مقطع طويل ، والجزء الآخر فى بداية التفعيلة الأخرى ويتكون من مقطع طويل يليه مقطع قصير ، ويسمى « الخزل » ، وذلك على النحو التالى :

مـتـفـاعـلن / مـسـتـعـلن

٧٧ ــ ٧ ــ / ــ ٧٧ ــ

٤ ــ ما يؤدى إلى اختلاف كالاختلاف السابق ، إلا أن كلا الجزئين المتقابلين يقع فى آخر التفعيلة ويسمى « النقص » ، على النحو التالى :

مـفـاعـلتـن / مـفـاعـيـل

٧ ــ ٧٧ ــ ٧ ــ ــ ٧

٢/ط

وأما العلل الجارية مجرى الزحاف فتقسّم على النحو التالى :

١ ــ ما يؤدى الى التقابل بين مقطع قصير يليه مقطع طويل (وتد مجموع) فى إحدى التفعيلتين ، ومقطع واحد طويل فى التفعيلة الأخرى ، كما يلى :

فـاعـلاتـن / فـالاتـن (التـشـعـيـث)

ــ ٧ ــ . ــ / ــ ــ ــ

فـاعلن / فـالُنْ (التشعيـث أو القـطع)

ــ ٧ ــ / ــ ــ

٢ ــ ما يؤدى الى التناظر بين تفعيلة مكونة من مقـطع قصير يليه مقطعـان

طويلان ، وأخرى مكونة من مقطع قصير يليه مقطع واحد طويل ، ويسمّى « الحذف »[1] :

فعولن / فعو

ـ ـ ٧ / ـ ٧

٣ ــ ما يؤدى إلى تناظر بين تفعيلتين ، فى بداية إحداهما مقطع قصير يليه مقطع طويل (وتد مجموع) ، يقابله فى بداية الأخرى مقطع طويل ، ويسمى « الخرم »[2] :

فـعـولـن	/	عـولـن
٧ ـ ـ	/	ـ ـ
مـفـاعـيـلن	/	فـاعـيـلن
٧ ـ ـ ـ	/	ـ ـ ـ
مـفـاعـلتـن	/	فـاعـلتـن
٧ ـ ٧٧ ـ	/	ـ ٧٧ ـ

٤ ــ ما يؤدى إلى زيادة البيت عن نظائره فى القصيدة ، وتكون الزيادة فى أول البيت ، ومقدارها مقطع أو أكثر ، ويسمّى الخزم[3] .

١ / ك

لماذا جاءت الزحافات على هذا النحو الذى حدّدته القواعد ؟ ربما استطعنا أن نفسّر بعض أنواع الزحافات بأنه يعمل فى اتجاه المحافظة على نسبة بين المقاطع القصيرة والطويلة ، تقترب من النسبة القائمة فى لغة النثر ، فحين تطغى المقاطع القصيرة على التفعيلة يعمل الزحاف فى الاتجاه المضاد ، فتطغى المقاطع الطويلة فى

---

(١) ويكون فى عروض « المتقارب » .

(٢) ويكون فى أول الصدر ، وأجاز بعضهم أن يكون فى أول العجز .

(٣) كل أنواع الزحاف والعلل الجارية مجراه تؤدى الى الاختلاف بين التفاعيل المتناظرة ، إلا الخزم ، إذ الزيادة فيه تكاد تكون مستقلة عن البيت كما لاحظ الصاحب (ص ٧٧) وحازم (ص ٢٦٣) ، فالأفضل ألا تعدّ جزءا من تفعيلة .

التفعيلة المناظرة ، كما فى « متفاعلن »/« مستفعلن » ، وهكذا . (الفقرة ٧ ــ حـ من الفصل الأول) .

وربما استطعنا أن نفترض بعض الفروض لتفسير سلامة أكثر الأوتاد المجموعة ، (الفقرة ٤ ــ حـ من الفصل الأول) ، ولتفسير قاعدة التعاقب (الفقرة « ٧ ــ د » من الفصل الأول) ، ولكن نُظُم الزحاف بوجه عام ، كغيرها من قواعد اللغة ، هى أقرب الى الاصطلاحات المتعارف عليها ، ومن الصعب إخضاعها للمنطق فى كل الحالات . وربما نشأ كثير منها لأسباب كانت قائمة إبان هذه النشأة ، ثم زالت الأسباب وبقيت آثارها . وربما كان بعضها ظواهر عارضة فى أعمال شعرية معينة ، لم يقصد أصحابها أن يجعلوها قواعد عامة ، ولكن المعاصرين والتابعين اتخذوا هذه الأعمال نماذج لهم ، واقتدوا بها ، حتى رسخت وأصبحت أعرافا وقواعد .

١/ل

قام الخليل وآخرون من العروضيين بتصنيف الزحافات إلى حسن وصالح وقبيح . وقد اتفقوا ــ فيما أعلم ــ على استقباح الزحافات المزدوجة[1] ، وذلك لخروجها الحادّ على النسق ؛ فكلّ منها يؤدى إلى اختلاف بين التفعيلتين المتناظرتين ، وهو اختلاف يشمل مقطعين أو ثلاثة مقاطع فى كل منهما ، ولذلك يعُدون الزحاف المزدوج محصّلة زحافين مفردين . كما أن هذه الزحافات شاذّة فى الاستعمال . وهذا وذاك يفسّران اتفاقهم على وصفها بالقبح . أما الزحافات المفردة فأكثرها ــ فى تصنيفاتهم ــ أما حسن وإما صالح ، وقليل منها وصف بالقبح . وقد اختلفوا كثيرا

---

(١) ابن عبد ربه ــ ص ٤٥٠ ، ٤٥٥ ، ٤٦١ ، ٤٦٤ ، ٤٦٧ ، ٤٦٩ ، ٤٧٢ ، ٤٧٤ .
، حازم ــ ص ٢٦٤ .
، الشنترينى ص ٧٦ ، ٨٠ .
، الدمنهورى ــ ص ٢٩ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٥١ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠ .
، حميد ــ ص ٥٥ ، ٦٣ ، ٨٠ ، ٨٧ ، ٩٩ ، ١٠٩ ، ١١٨ ، ١٢٣ .
ويستثنى من ذلك « النقص » فى « الوافر » ، اذ جعله ابن عبد ربه « صالحا » .
(ص ٤٥٢) .

فى حكمهم على هذه الزحافات[1] . وفيما يلى عرض لآراء أوردها أربعة من العروضيين ، تُبيّن بعض بعض ما اختلفوا فيه

الزحاف	ابن عبد ربه	الشنتريني	الدمهوري	د . حميد
١ ـ قبض « مفاعيلن » فى « الطويل » .	حسن	قيل « القبض » أصلح من الكف (فى التفعيلة نفسها) وقيل العكس	صالح	حسن
٢ ـ كف « مفاعيلن » فى « الطويل » .	قبيح	يراجع قوله السابق فى القبض .	عند « الخليل » قبيح ، عند « الأخفش » أحسن من « القبض »	قبيح
٣ ـ عقل « متفاعلن » فى « الوافر »	قبيح	قبيح ، وفى المجزوء أقبح . و « أبو الحسن » يمنعه .	صالح	صالح وغير حسن
٤ ـ قبض « مفاعيلن » فى « الهزج » .	قبيح	صالح	قبيح ، وقيل صالح	قبيح
٥ ـ خبن « مستفعلن » فى « الرجز » .	حسن	قيل « الخبن » أحسن من « الطى » هنا ، وقيل العكس .	صالح	حسن وهو قول (ابن عبد ربّه ، وفى رأى الجمهور أنه صالح
٦ ـ طى « مستفعلن » فى « الرجز » .	صالح	يراجع قوله السابق فى الخبن	حسن	صالح فى رأى « ابن عبد ربه « وفى رأى » الجمهور أنه حسن

---

(١) وللدكتور « أحمد مستجير » رأى آخر ، هو أن الزحاف يكون ثقيلا إذا دخل السبب الخفيف التالى للوتد المجموع سواء أكان هذا الوتد مع السبب الخفيف فى تفعيلة واحدة ، أم كان الوتد فى تفعيلة وكان السبب تاليا له فى تفعيلة أخرى . (و د . « مستجير » يعبر عن ذلك بلغة الأرقام حسب النظام الذى اقترحه ، وقد أشرت اليه فى التمهيد) .

والحقيقة أن « القاعدة » التى وضعها « د . مستجير » تصطدم بواقع الشعر وبآراء العروضيين ، فقبض فعولن فى الطويل ـ على سبيل المثال ـ من أكثر الزحافات شيوعا ، بل لعل « فعولُ » أكثر انتشارا من « فعولن » فى هذا البحر . وقبض « فعولن » فى المتقارب شائع جدا ، وكلاهما مقبول عند العروضيين ، بل قال بعضهم إن القبض فى المتقارب أحسن من التمام . وكلا الزحافين ثقيل إذا أعملنا « قاعدة » د . مستجير .

(د . أحمد مستجير : أبحر الخليل نظام رياضى مغلق ـ مجلة الشعر ـ القاهرة ـ أكتوبر ـ ١٩٨٨ .

، العروضيون المذكورون فى هامش ص١٩٢ ، الفصول الخاصة بالطويل والمتقارب ، والجدول التالى) .

٧ ـ خبن « مستفعلن » فى « السريع »	حسن	خبنها حسن وطيّها « حسن » كذلك واختلف فى أيها أحسن	صالح ، وقيل حسن	صالح فى رأى الجمهور ، حسن فى رأى « ابن عبد ربه » .
٨ ـ طى « مستفعلن » فى « السريع » .	صالح	يراجع رأيه السابق فى الخبن .	حسن ، وقيل صالح	حسن فى رأى الجمهور ، صالح فى رأى « ابن عبد ربه » .
٩ ـ خبن « مستفعلن » و « مفعولات » فى « المنسرح »	حسن	قبيح	صالح فى «مستفعلن» قبيح فى « مفعولات »	« صالح فى « مستفعلن » قبيح فى « مفعولات » .
١٠ ـ قبض « فعولن » فى « المتقارب »	حسن	حسن إذا لم يكثر	أحسن من التمام وقيل التمام أحسن	حسن[١]

ولا ضرورة لاتباع العروضيين التقليديين فى أحكامهم ، فقد اختلفوا كثيرا كما رأينا . ويلاحظ أنهم رأوا بعض الزحاف حسنا أو صالحا بالرغم من شذوذه قديما وحديثا ، كقبض مفاعيلن فى الطويل . ولعلهم وصفوه بالحسن أو الصلاح لمّا وجدوه فى أشعار بعض الفحول الجاهليين ، فقد ورد عدة مرات فى معلقة « امرىء القيس » ، ولكنه فيما عدا ذلك نادر جدا فيما بين أيدينا من شعر جاهلى[٢] ، وقد انقرض أو كاد بعد العصر الجاهلى ، وفيما يلى بيان بمرات ورود هذا الزحاف فى حشو عدد من القصائد من الطويل الثانى (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن والشطر الثانى مثله) ، تنتمى الى عصور مختلفة[٣] :

---

(١) قد يذكر العروضى رأيه الخاص ، وقد ينقل رأى غيره ، والآراء التى أوردتها هنا متفرقة فى كتبهم الأربعة التى ذكرتها من قبل .

(٢) وفى هذا رد على « محمد العلمى » الذى قال : (وعندى أن هذه الأوصاف الثلاثة التى أسبغها ــ أى الخليل ــ على الزحافات فى البحور راجعة إلى نسبة شيوعها فى الشعر أولا ، والى استعمال الذوق فى وصفها بالحسن أو الصلاح أو القبح ثانيا . . ولذلك أزعم أن الخليل سمح للذوقة بالتدخل ليصف رتبة الزحافات حسب شيوعها . . وهكذا حتى حين حكّم ذوقه تراه يحتكم الى الواقع) ص ١٤٣ .
ولكن بعض آرائهم فى بعض الزحافات يمكن ربطه بدرجة الانتشار .

(٣) ضمير الغائب المفرد المتصل إذا جاء بعد مقطع طويل كان هاء « مضمومة مثل (مِنْهُ) « أو مكسورة مثل (فِيهِ) ، وإذا جاء بعد مقطع قصير كان هاء يليها واو مثل (لَهُ) ، أو ياء مثل (بِهِ) . ولكن الشاعر فى =

مطلع القصيدة	الشاعر	عدد الأبيات	عدد « مفاعلن » في الحشو
١ ـ قفانبك من ذكر حبيب ومنزل(١)	امرؤ القيس	٨١	١٢
٢ ـ لخولة أطلال ببرقة شهمد(٢)	طرفة	١٠٣	٦
٣ ـ أمِنْ أمّ أوفى دمنة لم تكلّم(٣)	زهير	٦٢	٥
٤ ـ نظرت على فوت ضحيًا وعبرتى لها من وكيف الرأس شنٌ وواشل(٤)	الحطيئة	٢٢ أو ٢٣ في رواية	صفر
٥ ـ عاودت من جمل قديم صبابتى وأخفيت من وجدى الذى كان خافيا(٥)	جميل	٣٥	صفر
٦ ـ أحارث عللنى وأن كنت مسهبا ولا ترج نومى قد أجدّ ليذهبا(٦)	بشّار	٢٣	صفر
٧ ـ محل على القاطول أخلق داثره وعادت صروف الدهر جيشا تغاوره (٧)	البحترى	٣٣	صفر
٨ ـ ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل	أبو العلاء	٤١	صفر

= العادة لا يلتزم هذه القاعدة ، فمن الممكن إطالة الصائت التالى للهاء للمحافظة على الوزن أو لتجنب الزحاف إذا كان الضمير مسبوقا بمقطع طويل . وفى تتبعى للزحاف فى هذه القصائد عددت الصائت التالى للهاء طويلا اذا قتضت ذلك سلامة التفعيلة من القبض . ولم يحدث ذلك الا مرات قلائل ، أكثرها فى قصيدة « البحترى » .

(١) الزوزنى : شرح المعلقات السبع ـ دار صادر ـ بيروت ـ بدون تاريخ ـ ص ٧ الى ٤١ . وقد أحصى د . « النويهى » مواضع القبض فى هذه المعلقة ووصل الى الرقم نفسه ، ولكنه سماه ـ سهوا ـ « الطى » . (د . النويهى ـ ص ٩٦) .

(٢) السابق ص ٤٥ الى ٧١ .

(٣) السابق ص ٧٣ الى ٨٩ .

(٤) ابن الشجرى ـ القسم الثالث ـ ص ٢٢ الى ٢٤ .

(٥) جميل : ديوان جميل ، شاعر الحب العذرى (جمع وتحقيق د . حسين نصار) مكتبة مصر ـ بدون تاريخ ـ ص ٢٢١ الى ٢٢٤ ، وصدر البيت الرابع عشر مكسور ، وصحته (ذرى رد قول ردّ مضى كنت قلته) .

(٦) بشّار ـ ص ٢١٠ الى ٢١٢ ، وفى عجز البيت الثامن عشر بياض .

(٧) نص القصيدة فى : دراسات فى النص الشعرى ، العصر العباسى ـ د . عبده بدوى ـ دار الرفاعى ـ الرياض ـ ١٩٨٤ م ـ ص ١٠٧ الى ١٠٩ .

عفاف وإقدام وحزم ونائل[1]			
أبثّك وجدى يا حمام وأودع	شوقى	١٨	صفر
فإنك دون الطير للسرّ موضع[2]			
١٠ ـ أيا قبر هذا الضيف آمال أمة	حافظ	٢٦	صفر
فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا[3]			

والأقرب الى الموضوعية أن نحتكم إلى درجة انتشار الزحاف فى الشعر ومقدار ما يسببه من اختلاف بين التفاعيل المتناظرة .

فبعض الزحاف شائع حتى لتنافس التفعيلة المزاحفة نظيرتها السالمة ، بل قد تفوقها فى الشيوع ؛ مثل الإضمار،والعصب ، وخبن « مستفعلن » فى الخفيف والمجتث ، وقبض «فعولن » فى الطويل . وهذا النوع من الزحاف لا يكاد يمس الإحساس بالنسق . وبعض الزحاف نادر جدا ، بل شاذّ ؛ مثل قبض « مفاعيلن » فى الطويل والهزج ، ومثل الوقص والعقل ، والزحافات المزدوجة عموما . ومثلها أو أشدّ منها شذوذا الخرم والخزم ، وهما علتان تجريان مجرى الزحاف . ومن الزحاف قسم يتوسط بين القسمين المذكورين مثل طىّ « مستفعلن » فى الرجز ، وقبض فعولن فى المتقارب ، وكف مفاعيلن فى الهزج[4] .

وكلما زادت كمية التغيير الذى يسببه الزحاف فى التفعيلة زادإحساسنا بما فيه من خروج على النسق . ومن ثم كانت الزحافات المزدوجة من أشدّ الزحافات إثارة للإحساس بالنشوز ، كما تقدّم . وينبغى أن نراعى مع هذا وذاك أمرين :

١ ـ أن الحكم على نوع من الزحاف لا يكون مطلقا ، فثمة عوامل تؤثّر فى وضوحه أو خفائه .

---

(١) أبو العلاء : سقط الزند ـ ص ١٩٣ الى ١٩٦ .

(٢) شوقى ـ حـ ٢ ـ ص ١١٧ ، ١١٨ .

(٣) حافظ إبراهيم : ديوان حافظ إبراهيم (ضبطه وصححه : أحمد أمين وآخران) مطبعة دار الكتب المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٣٧ م ـ حـ ٢ ـ ص ١٤٩ وما بعدها .

(٤) اعتمدت فى ذلك على ملاحظاتى فيما قرأت من شعر ، والإحصاءات التى أوردتها فى هذا الفصل تؤكّد بعض هذه الملاحظات .

٢ ــ وأن الزحاف ــ مهما يكن إحساسنا بنشوزه ــ قد يكون مقبولا أذا أحسسنا أنه يقوم بوظيفة تعبيرية .

١/م[١]

تزيد الزحافات أحيانا فى شطر ما حتى تصير تفاعيله ، كلها أو معظمها ، مزاحفة ، فيختلف الشطر بذلك عن الأشطر المناظرة ، حين تغلب عليها التفاعيل السالمة ، كلها أو معظمها أو ما جاور منها ذلك الشطر ، فيؤدى ذلك إلى زيادة الإحساس بخروج الشطر على النسق[1] .

ويحدث الأثر نفسه حين ينعكس الوضع ، فتكون تفاعيل الشطر ، كلّها أو معظمها ، سالمة ، فى حين تغلب التفاعيل المزاحفة على الأشطر المناظرة ، كلّها أو معظمها أو ما جاور ذلك الشطر .

وكذلك حين تكون تفاعيل الشطر ــ كلها أو معظمها ــ مزاحفة بزحاف ما ، فى حين تغلب على الأشطر المناظرة ، كلها أو معظمها أو ما جاور منها ذلك الشطر ، زحاف آخر مختلف ، وفيما يلى أمثلة توضح ما سبق :

---

(١) رُوى أن « الخليل » كان يستحسن الزحاف إذا قلّ ، فإذا توالى وكثر فى القصيدة سمُجَ فى نظره . وأيّد « قدامة » هذا الرأى ، وذكر من عيوب الشعر « التخليع » ؛ وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط قائله فى تزحيفه . (قدامة بن جعفر : نقد الشعر « تحقيق : كمال مصطفى » ــ الخانجى ــ القاهرة ــ الإيداع ١٩٧٩ م ــ ص ١٨١ وما بعدها) .

وفى « الموازنة » لـ « الآمدى » باب بعنوان (فيما كثر فى شعره من الزحاف واضطراب الوزن) ، وفيه عاب على أبى تمام كثرة الزحاف فى عدة أبيات ، واستشهد « الآمدى » ــ فى هذا المقام ــ بقول « دِعْبل » بن على الخزاعى » ؛ (إنّ شعر أبى تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم) . وقال « الآمدى » معلقا على الزحاف فى أحد الأبيات (وهذه الزحافات جائزة فى الشعر وغيره منكرة إذا قلّت . فأما أذا جاءت فى بيت واحد ، فى أكثر أجزائه ، فإن هذا فى غاية القبح ، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر المنظوم) .

(الآمدى : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى « تحقيق ؛ السيد أحمد صقر » ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٩٧٢ حـ ١ ــ ص ٣٠٦ وما بعدها) .

وقال « ابن رشيق » : إن (من الزحاف ما يستحسن قليله دون كثيره ، كالقَبَل اليسير والفَلَج واللّثْغ)ـ ورُوى عن الأصمعى قوله : (الزّحاف فى الشعر كالرخصة فى الفقه ، لا يُقْدِم عليها إلا فقيه) .

(ابن رشيق ــ ص ٩١ ، ٩٨ ، ٩٩) .

ـ قال « زهير بن أبى سلمى » :

١ ـ بل اذكرن خير قيس كلها حسبا وخيرها نائلا وخيرها خلقها
٢ ـ القائد الخيل منكوبا دوابرها قد أحكمت حكمات القِدّ والأبقا
٣ ـ غزت سمانا فآبت ضمّرا خُدُجا من بعد ما جَنَبوها بدْنا عُققا
٤ ـ حتى يؤوب بها عوجا معطّلة تشكو الدوابر والأنساء والصُفُقا
٥ ـ يطلب شأو امرأين قدّما حسَنا نالا الملوك وبذّا هذه السوَقا
٦ ـ هو الجواد فان يَلحق بشأوهما على تكاليفه فمثله لحقا[1]

عجز البيت الأول مكون من (متفعلن فاعلن متفعلن فعلن) . وكذلك عجز البيت السادس . وصدر البيت الخامس : (مستعلن فاعلن متفعلن فعلن) .

والأشطر الثلاثة تخالف نظائرها فى القصيدة بسبب مزاحفة التفعيلة الأولى والثالثة فى كل منها ، فى حين تسلم التفعيلتان أو إحداهما فى أكثر الأشطر .

ومن قصيدة لـ « بشّار » :

١ ـ طال ليلى من حبّ من لا أراه مقاربى
٢ ـ أبدا ما بدا لعينك ضوء الكواكب
٣ ـ أو تغنّت قصيدةً قينةٌ عند شارب
٤ ـ فتعزيت عن عبيدةَ والحب غالبى[2]

الشطر الأول : (فاعلاتن مستفعلن) ، أى أن التفعيلتين سالمتان . والسلامة هنا هى الخارجة على النسق ، فليس فى القصيدة كلها شطر واحد سلمت فيه التفعيلتان ، فكل شطر آخر زوحفت فيه التفعيلتان أو إحداهما . .

ـ قصيدة « الحصرى » المعروفة : (مضناك جفاه مرقده) مبنية على تفعيلتين : « فَعِلن » و « فَعْلن » ، وفى كلّ الأشطر ترجح كفة فعِلن أو تتساوى الكفتان ، الا أربعة أشطر يتكون كل منها من ثلاث تفاعيل على وزن « فَعْلن » ، وواحدة على

---

(١) زهير بن أبى سلمى ؛ شعر زهير بن أبى سلمى (صنعة : الأعلم الشنتمرى ـ تحقيق د . فخر الدين قباوة) ـ دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٨٠ ص ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ .

(٢) بشّار ـ ص ١٦٣ .

وزن « فعِلن »[1] . وليس المهم أن نعُدّ التفعيلتين صورتين مزاحفتين من (فاعلن) كما يقول العروضيون ، أو نعدّ إحداهما سالمة والأخرى مزاحفة ، بل المهم أن تركيب هذه الأشطر يخالف تركيب الأشطر الأخرى ، الأمر الذى يشعرنا بخروجها على النسق . وفيما يلى عدة أبيات من القصيدة تتضمن واحدا من هذه الأشطر المخالفة للنسق :

١ ــ صنم للفتنة منتصب   أهواه ولا أتعبّده
٢ ــ صاح والخمر جنى فمه   سكران اللحظ معربده
٣ ــ ينضو من مقلته سيفا   وكأنّ نعاسا يغمده
٤ ــ فيريق دم العشاق به   والويل لمن يتقلده

والشطر المقصود هو صدر البيت الثالث . أما الأشطر الأخرى المماثلة فهى :

صلى بهما واغنم شكرى
ــ هل تأتى الريح على رضوى
ــ أنت المولى والعبد أنا[2]

ــ من قصيدة لـ « شوقى » :

١ ــ قالوا استوى الليث على عرشه   فجىء فى المجلس بالضفدع
٢ ــ وقيل للسلطان هذى التى   بالأمس آذت عالى المسمع

. . . .

. . . .

٣ ــ فنهض الفيل وزير العلا   وقال ياذا الشرف الأرفع
٤ ــ لا خير فى الملك وفى عزّه   إن ضاق جاه الليث بالضفدع
٥ ــ فكتب الليث أمانا لها   وزاد أن جاد بمستنقع [3]

---

(١) فى القصيدة كسور ، لعلها ترجع الى أخطاء فى الطباعة أو النسخ ، وتقع هذه الكسور فى الأبيات ٤٥ ، ٧٤ ، ٨٨ . وبسبب هذه الكسور لم أتمكن من التقطيع الصحيح لاربعة من الأشطر بين أبياتها التى يبلغ عددها تسعة وتسعين بيتا .
(نص القصيدة فى : المرزوقى والحاج يحيى ــ ص ١١٣ : ١٧٨) .

(٢) السابق ، الموضع نفسه .

(٣) شوقى ــ حـ ٤ ــ ص ١٢٩ .

صدرا البيتين الثالث والخامس على وزن : (متعلن مستعلن فاعلن) ، وهما فريدان فى ذلك بين أشطر القصيدة ؛ فليس فيها شطر غيرهما اجتمع فيه هذان الزحافان ، وقلما اجتمع زحافان فى شطر واحد منها . والزحاف الأول فى كلا الشطرين مزدوج (الخبل) ، وقد ساعد ذلك على زيادة الشعور بما فيهما من خروج على النسق .

أما حين يقرأ البيت منفردا فقد نشعر باختلاله (أو باختلال أحد شطريه) إذا كانت تفاعيله (أو تفاعيل الشطر) مخالفة للتفاعيل المألوفة فى وزنه.

ويوضح ذلك بعض الأمثلة التى يوردها العروضيون للزحافات ، كهذا البيت من الطويل :

أتطلب مَنْ أسودُ بيشةَ دونه	أبو مطر وعامر وأبو سعد
فعول مفاعلن فعول مفاعلن	فعول مفاعلن فعول مفاعيلن[1]

وهذا البيت من السريع :

أرد من الأمور ما ينبغى	/ وما تطيقة وما يستقيم[2]
متفعلن متفعلن فاعلن	/متفعلن متفعلن فاعلان

ومما يثير الشعور الحادّ بالاختلال أن يختلف الشطران فى بيت ؛ فتكون التفاعيل فى أحدهما مزاحفة ، كلها أو معظمها ، وفى الآخر سالمة ، كلها أو معظمها .

كهذا البيت من قصيدة « الحصرى » الدالية :

أنت المولى والعبد أنا	فبأى وعيدك توعده
فعْلن فعْلن فعْلن فعِلن	فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن

وهذا البيت للأخطل الصغير :

أنقذ الانسان من آلامه	ولقد أدرأ بعض العلل[3]
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فعلاتن فعلاتن فعلن

(١) الصاحب ــ ص ٨ .

(٢) الصاحب ــ ص ٥٤ .

(٣) الأخطل الصغير ــ ص ٣٥٤ .

١/م٢

الأصل فى منطقة القافية أن تتخذ تركيبا مقطعيا واحدا فى القصيدة كلها ، فلا تختلف من بيت إلى بيت ؛ فإما أن تسلم من الزحاف فى كل الأبيات ، وإما أن يجرى الزحاف فيها مجرى العلة ، فيكون لازما فى الموضع نفسه وبالصورة نفسها فى الأبيات كلها . فلا يجوز أن يزاحف أحد مقاطعها فى بيت وأن يسلم نظيره فى بيت آخر(١) .

هذا هو الأصل كما قلت ، ولكن بعض الأوزان يخرج على هذه القاعدة أحيانا ، فتزاحف بعض هذه المقاطع فى بعض الأبيات ، وتسلم فى أبيات أخرى ، فيختلف تركيب القافية من بيت إلى بيت . ومثل هذا الاختلاف يؤدى إلى حالة من أشد حالات الخروج على النسق ، لأهمية هذه المنطقة ، ولندرة هذا النوع من الاختلاف وانحصاره فى قلة من الأوزان(٢) . وهذه بعض أمثلته ، وبعد كل بيت العلامات الدالة على التركيب المقطعى لأحرف القافية ، ونوع القافية فى مصطلح العروضيين :

ــ من شعر « طرفة » (الرمل) :

خير حىّ من معدّ علموا　　لكفىّ ولجار وابن عم (ــ ٧ ــ المتدارك)

نجبر المحروب فينا ماله　　بقباب وجفان وخدم (ــ ٧٧ ــ المتراكب)

نقل للحم فى مشتاتنا　　عقر للنيب طرادو القرم(٣) (ــ ٧ ــ المتدارك)

ــ من شعر « شوقى » (الرمل) :

علموه كيف يجفو فجفا　　ظالم لاقيت منه ما كفى (ــ ٧ ــ المتدارك)

---

(١) قال « ابن رشيق » : لا يجتمع نوعان من هذه الأنواع ــ يعنى أنواع القافية ــ إلا فى جنس من السريع ، فإنّ المتواتر يجتمع فيه مع المتراكب إذا كان الشعر مقيّدا ، كقول المرقش فى بيت (وأطراف الأكف عنم) وفى بيت آخر (قد قلت فيه غير ما تعلم) . ص ١١٤

والمعروف أن العروضيين يقسمون القوافى إلى أنواع ، لكل منها تركيبه المقطعى الخاص به ، وهى : المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف .

وقد سبق تفصيل ذلك فى الفقرة (٤ ــ) من الفصل الثانى .

(٢) لاحظته فى بعض أوزان الرجز والرمل ، بالإضافة إلى السريع الذى ذكره « ابن رشيق » .

(٣) ابن الشجرى ــ ص ٤٠ .

مسرف فى هجره ما ينتهى　　أتراهم علموه السرفا (ــ ٧٧ ــ المتراكب)
جعلوا ذنبى لديه سهرى　　ليت بدرى إذ درى الذنب عفا[١] (ــ ٧ ــ المتراكب)

ــ من شعر « بشّار » (الرجز) :

هل من رسول مخبر　　عنى جميع العرب (ــ ٧٧ ــ المتراكب)
من كان حيًّا منهم　　ومن ثوى فى الترب (ــ ٧٧ ــ المتراكب)

. . . .

. . . .

أنا ابن فرعى فارسٍ　　عنها المحامى العصب (ــ ٧٧ ــ المتراكب)
نحن ذو والتيجان والملك الأشم الأغلب[٢] (ــ ٧ ــ المتدارك)

من شعر « أبى العلاء » (الرّجز) :

الحرص فى كل الأفانين يَصم (ــ ٧٧ ــ المتراكب)
أما رأيت كل ظهر ينقصم (ــ ٧ ــ المتدارك)
وعروة من كل حى تنفصم (ــ ٧ ــ المتدارك)
أما سمعت الحادثات تختصم (ــ ٧ ــ المتدارك)
أم حبك الأشياء يعمى ويُصم[٣] (ــ ٧٧ ــ المتراكب)

١ / م٣

عندما يؤدى الزحاف إلى تناظر مقطع طويل فى التفعيلة السالمة وآخر قصير فى التفعيلة المزاحفة يقوم القارىء عامدا أو غير عامد بإطالة نسبية للمقطع القصير حتى يقلّل الفارق بينهما (وهى إطالة ــ كما قدمت ــ لا تصل إلى حد تحويل القصير إلى طويل) ، وربما سكت سكتة قصيرة مع الإطالة ، أو بدلا من الإطالة . فحين يكون المقطع المزاحف فى موقع تسهل فيه الإطالة والسكتة ، يكون الزحاف أخفى وأخفّ ، والعكس صحيح . ولهذا كانت مزاحفة المقطع الذى يقع فى وسط الكلمة

(١) شوقى ــ حـ ٢ ــ ص ١١٩ ، ١٢٠ .
(٢) بشار ــ ص ٣٧٧ .
(٣) أبو العلاء : اللزوميات ــ حـ ٢ ــ ص ٢٧٧ .

أو فى أوّلها أشدّ بروزا وإثارة للشعور بالاختلال من مزاحفة المقطع فى آخر الكلمة . وقد وقع النوعان فى هذا البيت الذى يستشهد به العروضيون :

فـهــذان يـذودان/وذا من كـثب يــرمى[1]

من الواضح أن كلا الزحافين فى الشطر الأول أخف من الزحاف فى التفعيلة الأولى من الشطر الثانى :

فـهــذان / يــذودان وذا مــن كـ/ـثب يـرمـى
مـفـاعيـلُ / مـفـاعيـلُ مـفـاعيـلُ/مـفـاعيلـن

لأن إطالة الكسرة الأخيرة فى كل من الكلمتين (هذانِ ــ يذودانِ) أكثر قبولا من إطالة الفتحة فى أول الكلمة (كَثب) . وكذلك السكتة فى آخر كل كلمة أكثر قبولا من السكتة بين أحرفها .

ومن شعر « البهاء زهير » :

مـن اليـوم تـعـارفنـا ونطـوى ما جـرى منّا
ولا كــان ولا صــار ولا قــلتـم ولا قـلنـا

. . . .

. . . .

وما أحسن أن نرجع للوصل كما كنّا[2]

فى صـدر البيت الثانى تفعيلتـان مزاحفتـان (ولا كان /ولا صـار = مفاعيـلُ مفاعيلُ) وفى صدر البيت الثالث تفعيلتان مزاحفتـان كذلـك (وما أحسَـ/ن أن نرجـِ = مفاعيلُ مفاعيلُ) ، وقد تفاوت أثر الزحافات فى الشطرين للسبب نفسه .

١/م٤

لاحظ بعض العروضيين أن الزحاف حين يكون فى بداية الشطر ــ أخف منه حين يكون فى داخل الشطر . ويبدو أن وقوع الاختلال فى البداية ييسر للأذن

---

(١) الصاحب ــ ص ٤٠ .
(٢) البهاء زهير ــ ص ٣٤٠ .

تجاوزه ، حتى إن الخرم والخزم ـ على استقباح العروضيين إياهما ـ لا يجوزان إلا فى بداية البيت ، أو فى بداية الشطر ، فى قول آخر .

وملاحظة العروضيين تتعلق بالبسيط على الخصوص . قال « الراضى » : إن الخبن فى « مستفعلن » البسيط دون الخبن فى « فاعلن » البسيط ، فهو فيها سائغ مستحسن ، بل هو أجمل جرسا . وخبن مستفعلن إذا وقع فى وسط الشطر كان أثقل منه فى أول الشطر[1] . وقال « الحنفى » إن خبن مستفعلن فى البسيط لا يقبل إلا فى أول الشطر (الصدر أو العجز) ، فإن جاء فى غير الموضعين ركّ نسيج الشعر وتهلهل[2] . ولهذا الرأى نظير عند بعض نقاد الشعر الإنجليزى[3] .

١/ن

تختلف أساليب التعامل مع الزحاف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر الى عصر . والشعر الجاهلى ـ فيما يبدو ـ أحفل من أشعار العصور التالية[4] بالزحافات (التى تؤدى إلى شىء من الخروج على النسق) ، وكذلك العلل الجارية مجرى الزحاف . ويستثنى من ذلك الشعر الجديد (شعر التفعيلة) الذى عاد الى أسلوب الشعر الجاهلى فى الإكثار من الزحافات .

ومن الزحافات التى ذكرها الخليل مالا نكاد نجد له أثرا فى العصور التالية ، مثل الزحافات المزدوجة (فيما عدا الخبل « متعلن » الذى يظهر أحيانا فى رجز هذه العصور) ، ومثل الوقص والعقل ، ومثل الخرم والخزم .

ولا يتسع المجال هنا لإجراء إحصاءات دقيقة وافية لعينات من الشعر العربى فى عصوره كافة ، ولكن يدفعنى إلى هذا الرأى مالاحظته وما لاحظه عدد من الدارسين قديما وحديثا ، فقد قال « ابن رشيق » : (ولسنا نرى الزحاف الظاهر فى شعر محدث

---

(١) الراضى ص ١٣٦ .

(٢) الحنفى ص ١٦٦ .

(٣) قال Fussell أن استعمال الزحاف الابتدائى initial أمر تقرّه التقاليد ، وربما تفرضه الظروف ، أما الزحاف الداخلى أو الوسطى medial فيجب أن يكون له من القوة ما يقنعنا أنه أمر محتوم .
Fussell, op. cit. p.101.

(٤) ابن رشيق ـ ص ٩٩ .

إلا القليل لمن لا يتهم ، كالبحترى . وما أظنه كان يتعمّد ذلك ، بل كان على سجيّته ، لأنه كان بدويًا من قرى منبج . ولذلك أعجب الناس به ، وكثر الغناء فى شعره ، استظرافا لما فيه من الحلاوة على طبع البداوة)[1] .

ولم يكتف «ابن رشيق » بالملاحظة ، بل أعلن انحيازه لهذا الاتجاه الذى ساد الشعر « المحدث » ، فقال إن عمل الشعر بالطبع دون العروض أجود (لما فى العروض من المسامحة فى الزحاف ، وهو مما يهجّن الشعر ، ويذهب برونقه)[2] .

ولاحظ « د . الطيب » مثل هذه الملاحظة فذكر أن الجاهليين كانوا لا يبالون بالاختلال اليسير فى الطويل بخاصة ، ومثّل على ذلك بمعلقة « امرىء القيس » .

وذكر — كذلك — أن « البحترى » كان يحاكى الجاهليين فى هذا التساهل ، ولكن الغالب على المحدثين تجنب الزحاف ، وقلّ أن تجده عند « المتنبى » أو « أبى تمام »[3] .

ولاحظ « د . النويهى » أن شعراء الجاهلية قد استباحوا « إباحات »، وأكثروا منها ، لكنها قلت ثم زالت تماما بعد وضع علم العروض والقافية[4] .

وقال — فى موضع آخر — إن القدماء قد استعملوا الزحافات بسماحة وحريّة ومرونة تركها المقلّدون حين استعبدهم بروز الإيقاع ورتوبه ، ولا يجرؤ عليها شعراؤنا الجدد — أصحاب التفعيلة — أنفسهم[5] . ومثّل على هذه الإباحات بقبض « مفاعيلن » فى « الطويل » (سمّاه « الطىّ » سهوا) ، وكف التفعيلة نفسها ، وطىّ « مستفعلن » فى الرجز ، وخبل التفعيلة نفسها ، وكذلك « الخرم »[6].

وقال البستانى عن قبض « مفاعيلن » فى حشو الطويل إنه جاء فى شعر لامرىء القيس والشنفرى ، ولا تخلو قصيدة من شعر الجاهليين من مثله . وعلّل ذلك بنغمة

---

(١) ابن رشيق — ص ٩٩ .

(٢) السابق — الموضع نفسه .

(٣) د . الطيب — السابق ص ٣٦٢ وما بعدها .

(٤) د . النويهى — ص ٩٦ .

(٥) السابق ص ٢٧٥ .

(٦) السابق ص ٩٦ ، ٩٧ ، ٢٧٥ .

كانت لهم فى تلاوة الشعر ، يضيع معها الفرق فى الطول بين « مفاعيلن » . « ومفاعلن » . وتساءل : من يقدم اليوم على هذا الزحاف[1] ؟ ولاحظ « د . هيثم الأمين » زحاف الوقص فى شعر لـ « صلاح عبد الصبور » ورأى فى ذلك اقترابا من الواقع العروضى السابق على نظرية الخليل[2] .

أما شعر التفعيلة فقد لاحظ كثرة الزحافات فيه ، أو فى بعض أبحره ، عدد من النقاد[3] ، كما لاحظ بعضهم ظهور زحافات مستحدثة فيه[4] . ويبدو لى كذلك أن الزحافات قد كثرت فى الموشحات نسبيًا ، إذا قورنت بالشعر التقليدى الذى جاء بعد عصر العروض . ولعلّ الأمثلة الواردة فى الفصل الماضى تدل على ذلك إلى حدّ ما .

ويلتقى ما قيل عنّ الزحاف بما قيل عن « الكسر » فى الفقرة (١ ــ ب) من هذا الفصل .

١/س

كثرة الاختلالات والزحافات فى الشعر الجاهلى ترجع إلى ثلاثة عوامل :

١ ــ أن المستوى الحضارى للعرب فى الجاهلية جعلهم أقرب إلى الفطرة . وجعل شعرهم أقرب الى الطبيعة ، وأقل حرصا على الرونق .

٢ ــ وأن الشعراء كانوا عندئذ أقرب إلى « التلقائية » بالقياس إلى من جاء بعدهم ، وبخاصة أولئك الذين ظهروا بعد أن ظهرت علوم اللغة ، ومنها علم العروض والقافية . وربما كان العرب فى الجاهليّة على علم ببعض جوانب العروض

---

(١) البستانى ــ السابق ــ ص ٩٨ .

(٢) د . هيثم الأمين : مجلة « الفكر العربى» ــ بيروت ــ يناير : مارس ــ ١٩٧٩ .

(٣) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ــ دار العلم للملايين ــ بيروت ــ ط ٤ ــ ١٩٧٤ ــ ص ١٠٧
، د. النويهى : السابق ص ٢٧٥ الى ٢٧٧ .
، سلمى الخضراء الجيوسى : مجلة الآداب ــ بيروت ــ أبريل ١٩٥٩ .
، د . لويس عوض : دراسات عربية وغربية ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٦٥ ــ ص ١٢٥
، على يونس ــ السابق ــ ص ٥٠ وما بعدها .

(٤) د . محمود على السمان : أوزان الشعر الحر وقوافيه ــ دار أبو العنين ــ طنطا ــ ١٩٨٠ ــ ص ٧ ، ٦٢ ، ٦٣ .
، على يونس ــ ص ٤٥ وما بعدها .

ومصطلحاته كما روى « الجاحظ »[1] . ورُوى أن الخليل قد لقى فى المدينة أحد العرب يعلّم ولده تقطيع الأبيات الى أسباب وأوتاد ، مستعملا اللفظ « نعم » للدلالة على الوتد ، واللفظ « لا » للدلالة على السبب[2] . ويبدو أن العرب منذ الجاهلية كانوا على قدر من الوعى بطبيعة الأوزان الشعرية ، ثم ازداد هذا الوعى ، حتى تبلور على يد « الخليل بن أحمد » الذى اتفق على أنه صاحب علم العروض والقافية فى القرن الثانى الهجرى . ومع تزايد الوعى والاهتمام بنُظُم الوزن ، صار الشعر أقرب إلى الصنعة ، وأبعد عن « التلقائية » .

٣ ــ وأن الشعر فى الجاهلية كان يؤدَّى أداء أقرب إلى الغناء من أداء الذين جاءوا بعدهم .

وربما كان أسلوبهم ذاك فى أداء الشعر قادرا على سد بعض الثغرات التى تسببها بعض الاختلالات والزحافات ، أو كان يخفف من وقعها .

أما فى الموشحات ، فقد استعاد الشعر بعض ملامحه القديمة ، فصار أقرب إلى الفنون الشعبية التلقائية ، وأكثر ارتباطا بالموسيقى والغناء ، ولهذا نجد فيه قدرا من الزحافات لا نجده فى الشعر العمودى ، كما نجد فيه أحيانا خروجا على الوزن ، كما تقدّم .

وفى العصر الحديث اتجهت الفنون عموما ــ ومنها الشعر ــ إلى التحرر من القواعد ومن الشكل المحكم ، واتجه قسم منها إلى مزيد من الالتحام بالواقع ، واتجه قسم آخر إلى إطلاق عقال اللاشعور والتخفف من سيطرة العقل الظاهر . وكل ذلك أدى الى مزيد من الخروج عن النسق ، بالاختلالات الوزنية ، والإكثار من الزُحافات فى الشعر الجديد (شعر التفعيلة) .

ولعلّ ذلك هو السبب فى إيثارهم بحْرَى الرجز والخبب ؛ فتفعيلة الرجز تأتى فى عدة صور ، بسبب الزحافات المتعددة التى تدخلها ؛ فهى « مستفعلن » أو « متفعلن » أو « مستعلن » أو « متعلن » ، بالإضافة إلى « مفاعيلن » التى كادت ــ

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ــ (تحقيق : فوزى عطوى) ــ مكتبة محمد حسين النورى بدمشق ومكتبة الطلاب وشركة الكتاب ببيروت ــ ١٩٦٨ ــ ص ٨٨ .

(٢) الحنفى ــ ص ٢٤ .

لكثرة ورودها فى هذا البحر ـــ تصبح تفعيلة من تفاعيله المزاحفة (الفقرة « ا ـــ ب » من هــذا الفصل) . وتفعيلة « الخبب » جعـل لها شعـر التفعيلة صـورًا متعـددة كذلك ، بسبب ما يدخل هذا البحر من زحافات قديمة أو مستحدثة ، وهذه الصور هى : « فِعِلن » و « فعْلن » و « فـاعـلُ » و « فــاعلن » . بـل أضـــاف بعضهم « فعولن »(١) . وحين اتجهوا إلى « فاعلن » ليجعلوها تفعيلة أساسية فى قدر كبير من قصائدهم فى مرحلة من مراحل الشعرْ الجـديد ، لم يقتصـروا على « فـاعلن » بل مزجوها بصورتها المخبونة « فَعِلن » التى كانت مستقلّة عنها فى الماضى .

١/ع

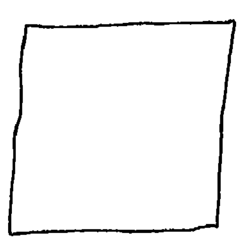
مما يؤدّى الى استمتاع القارىء أو السامع بالعمل الشعرى وتقديره إيّاه ، أن يشعر من خلاله بقدرة الشاعر على تشكيل مادته وتوجيهها وجهة معينة تبعا لإرادته ، فالإبداع الشعرى صورة من صور الإرادة الانسانية وقدرتها على التأثير . والنسق نظام . ولابد من إرادة وراء كلّ نظام . والشعور بإرادة الشاعر وقدرته من أسباب المتعة التى يبعثها النسق الشعرى فى نفس المتلقّى . وليس النسق الشعرى مجردّ ترتيب لأصوات لغوية ، فمثل هذا الترتيب لا يحتاج إلى قدرة خاصة ، بل ينشئه الطفل ـــ أحيانا ـــ وهو يلعب بالكلمات ، وإنما يحقّق النسق الشعرىّ عدة أنظمة ، يجمعها معا ويؤلّف بينها دون أن يطغى أحدها على الآخر ؛ النظام العروضى،وأنظمة اللغة الأخرى من صوتية ودلالية وصرفية ونحوية . والإسراف فى الإقدام على الضرائر الشعرية قد يشعر المتلقّى بطغيان النظام العروضى على بعض الأنظمة الأخرى . وكذلك الخروج على النسق ـــ إذا برز بروزا حادًا ـــ قد يبدو عدوانـا على النـظام العروضى لحساب بعض الأنظمة الأخرى . وفى كلتا الحالتين قد تهتز ثقتنا بإرادة الشاعر وقدرته على صوغ مادته ، ويهتزّ كذلك تقديرنا لعمله واستمتـاعنا بـه . ولا سبيل إلى قبول الخروج الحادّ على النسق إلا إذا أقْنَعَنَا العمل الشعرىّ بأنّ هذا الخروج لم يكن عن عجز أو ضعف ، وأنّ له وظيفة وغاية .

ولذلك نظائر فى سلوك الانسان ؛ فحين يلبس أحدنا الثياب الرديئة المستقبحة قد نستحسن منه ذلك أو نقبله ، أو ـــ على الأقل ـــ نجد له تبريرا أو تفسيرا ، إذا

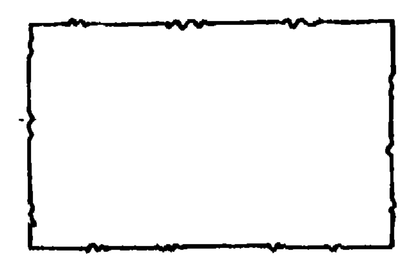
---

(١) على يونس ـــ فقرة ١٣ ، فقرة ١٤ من الفصل الأول ص ١٠٩ وما بعدها ، ١٢٤ وما بعدها .

احسسنا أنه قادر على التمييز بين ما يعدّه المجتمع جميلا من الثياب ، وما يعده قبيحا ، وأنه قادر على اقتناء الجميل منها ، لكنه اختار هذه الملابس بسبب الزهد ، أو التشبه بطبقة من طبقات المجتمع ، أو لأنه يتحدّى العرف الاجتماعى عامدا ، أو أنه يتبذّل ليقوم بعمل يتطلب التبذّل . أما إذا لبس هذه الثياب لأنّه من السذّج الذين لا يميزون بين المستحسن والمستقبح ، أو لأنه غريب عن المجتمع لا يعرف تقاليده ، أو لأنه لا يستطيع غير هذا لسبب ما ، فلابد أن ننظر إليه نظرة سخرية ، أو نظرة إشفاق . وحين يرسم أحدنا هذا الشكل مثلا :



فسيبدو أن صاحبه أراد شكلا هندسيا فأعوزته الأدوات التى تمكّنه من ذلك . ولهذا لن يشعر أكثرنا بارتياح لمثل هذا الشكل . أما اذا رأينا هذا الشكل مثلا :



فقد نقبله بالرغم مما فيه من التواءات وتعرجات غير منتظمة ، تخرج على استقامة أضلاعه ، فالواضح أن الذى رسمه قادر على إقامة الخطوط المستقيمة المتعامدة ، وعلى رسم الشكل الهندسى المنتظم ، ولكنه اختار أن يجمع بين الاستقامة والتعرّج لغرض ما .

وفى الأدب قد نقرأ عمـلا مكتوبـا ــ فى جملته ــ بـالفصحى ، ولكن تتخلّله كلمات أو جمل عامية ، فنقبل ذلك ، بل نستحسنه أحيانا ، إذا عرفنا أن صاحبه متمكّن من لغته الفصحى ، قادر على التعبير بها ، لكنه فعل ذلك لغاية ما ؛ فلعلّه أراد ــ مثلا ــ أن يحاكى لغة الشخصية فى واقع الحياة ، أو لعلّه رأى أن ما اختاره من كلمات العامية أو تراكيبها ليس له نظير فى الفصحى . وكذلك فعل « الجاحظ » و « إليوت » وغيرهمـا . أما إذا « لَحَن » الكـاتب عجْزا عن الفصـاحة لقلة معـرفته باللغة ، أو لتأثّره اللاواعى بالعامية أو بلغة أخرى أجنبية ، فسوف يستهجن القارىء هذا اللحن ، أو يسخر منه كما يسخر من غير العرب حين يستعملون العربية دون معرفة كافية .

والخروج على النسق الإيقاعى ــ مهما نبا وكثر ــ قد يكون مقبولا إذا أحسسنا ــ من خلال القصيدة ــ أنه صادر عن إرادة الشاعر واختياره . وأفضل ما يشعرنا بذلك أن يكون للخروج على النسق وظيفة تعبيرية . وربما اختاره الشاعر بحاسته الفنية دون أن يكون واعيا بوظيفته التعبيريّة كلّ الوعى .

وقد أراد بعض النقاد أن يجعل لكلّ زحاف على حدة قيمة تعبيرية فى الموضع الذى وقع فيه . ومعنى ذلك أنه يريد اقامة توافق حَرْفىّ بين الزحاف والمعنى .

ففى رأى Fussell أن كل تنويع وزنى variation غير متوقّع يمكن أن يكـون علامة على الدهشة لإلقاء ضوء على تحوّل مفاجىء فى الفكر أو الشعور ، أو علامة على وجود فجوة أو مقاطعة . ولكن التفعيلة الاسبوندية (التى تتكون من مقطعين منبـورين) هى التفعيلة المفضلة لهذا الغـرض . وفى موضـع آخر يـوضح الآثـار التعبيرية لأشكال التنويعات الوزنية فيقول إن تتابع المقاطع المنبورة دون أن تتخللها مقاطع غير منبورة يمكن أن يقوى الإحساس بالبطء أو الثقل أو الصعوبة ، وتتابع مقاطع غير منبورة دون أن تتخلّلها أخرى منبورة يمكن أن يقوّى الإحساس بالسرعة أو الخفـة أو السهولـة ، والتحوّل العكسىّ reversal غـير المتوقّـع يوحى بحـركة مفاجئة ، غـالبا مـا تكون حـركة كشف أو تنـوير ، أو بتغيـير فى مسار الفكـر أو النغمة . . . . الخ[١] .

---

(١) Fussell, op. cit. p. 42,53.

ويتجه « د . النويهى » الاتجاه نفسه ، ففى تناوله لقصيدة « صلاح عبد الصبور » بعنوان « أغنيّة من فيينا » يتحدث عن هذه العلاقة الموضعية بين المعنى والخروج على النسق فى عدة أبيات : فمثلا فى قول الشاعر :

وقفت قـربها ، أحسهـا ، أرقبها ، أشمّها

يلاحظ الناقد أن التفعيلة الثالثة (سُها أرْقُـ) خرجت على تفاعيل الرجز ـ الذى تنتمى إليه القصيدة ، فهى (مفاعيلُ) ، (فإذا أعدنا النظر فى البيت مستمعين لهذا الخروج على الوزن التقليدى المستقيم رأينا كيف أنه بإطالته الايقاعية يطيل من تلك الوقفة المتأمّلة المراقبة التى يصفها الشاعر[1] .

وفى قول الشاعر :

أقول يا نفسى رآك الله عطشى حين بلّ غربتك
جائعة فقوّتك
تائهة فمدّ خيط نجمة يضىء لك .

يلاحظ الناقد أن التفعيلتين الأوليين فى البيتين الثانى والثالث (جائعة ـ تائهة) على وزن « مستعلن » (مما يرغمنا على إطالة مدّة الألف تعويضا عن الرابع المحذوف ، فيزيد معنى الجوع والتيه تأكيدا)[2] .

وربط الخروج على النسق بالمعنى على هذا النحو الحرفى قد يقودنا إلى التعسف . وقد وجد Fussell أن قدرا كبيرا من الشعر المعاصر ، بل معظم الشعر المعاصر ، لا يحقق هذا الربط الذى يريده . فالزحاف الداخلىّ الذى يعكس الإيقاع ، ويسبب للقارىء هزة أو دفعة ، حين يصير مجردا من الدلالة المعنوية meaningless ، هو علامة شائعة على رداءة الوزن ، وهو ـ مع الأسف ـ من مميزات قدر كبير من الشعر المعاصر ، بل معظم الشعر المعاصر)[3] .

ومع ذلك قد يكون للخروج على النسق وظيفة موضعيه فى بعض الأحيان . وبعض الأمثلة التى ذكرها « د . النويهى » تؤيد ذلك . ويمكن أن يضاف اليها هذا المثال من شعر « العقاد » :

---

(١) د . النويهى ـ ص ١٦٠ .

(٢) النويهى ـ ص ١٦١ . وهناك أمثلة أخرى فى الفصل نفسه ، وكذلك فى ص ٢٧١ .

(٣) Fussell, op. cit. p. 101.

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا	عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا	معالم الأرض فى الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا	نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعرى دموعى وما بالشعر من عوض	عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط	على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن فىّ مدفون
أسوان أسوان لاطب الأساة ولا	سحر الرقاة من اللأواء يشفيني
سأمان سأمان لاصفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني	على الزمان ولاخل فيأسوني
يديك فامْحُ ضنى يا موت فى كبدى	فلست تمحوه إلا حين تمحوني[1]

وتفعيلات البيت الأخير :

متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن /متفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

ويبرز فى هذا البيت زحاف « الخبن » الذى جعل « فعِلن » (ح ضنى) ـ التفعيلة الثانية فى الصدر ـ مخالفة للتفاعيل المناظرة فى كل الصدور الأخرى ، وفى بعض الأعجاز .

ووقوع هذا الزحاف فى نهاية كلمة (امْحُ) يدفع القارىء إلى مدّ الضمة . ويقوىّ رغبة القارىء فى المدّ أن هذا الجزء من الشطر (يديك فامح ضنى) خال من الصوائت الطويلة ، فى حين تكثر الصوائت الطويلة فى أكثر الأجزاء المناظرة من الأشطر الأخرى ، ولا سيما الصدور (ظمآن ظمآن لا ـ شعرى دموعى وما ـ أسوان أسوان لا ـ أصاحب الدهر لا . . . . الخ) . ولكن هذه الرغبة فى المد تصطدم بالقاعدة النحوية التى تقضى بقِصَر هذا الصائت (فعل الأمر هنا مبنى على حذف حرف العلة) . وكلّ ذلك أدى إلى جعل الشطر ، بل البيت قلقا . ولو أن الشاعر جعله مثلا : (يديك فامحق ضنى يا موت فى كبدى) ، لتجنب الزحاف

---

(١) عباس محمود العقاد : وهج الظهيرة ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٨٢ م ـ ص ٦٤ .

وما ترتب عليه من أثر . ولكنه اختار المزاحفة ، والأرجح أنه كان على وعى بها ، وأنه كان يستطيع أن يتجنبها لو أراد ، يدل على ذلك تمكّن الشاعر من عروضه ولغته فى هذه القصيدة ، وفى شعره بعامة . والبيت يأتى بعد أبيات مشحونة بالألم واليأس ، كأنه يحمل الخلاص ، ولكن اختيار الخلاص بالموت ليس الحلّ الذى تقرّبه عين الشاعر ، فيلقى رأسه ويتنفس فى ارتياح . إنه حلّ اليائس الذى لا يجد حلاً . ولذا لم يجعل الشاعر شطره حاسما قاطعا ، بل جعله قلقا مضطربا .

هذا مثل من الأمثلة التى يقوم فيها الخروج على النسق بوظيفة موضعية . ولكن الأصل ــ فى رأيى ــ أن يُنظر إلى الخروج على النسق فى القصيدة بوجه عام ، وأن نبحث عن علاقته بالمحتوى كلّه ؛ فالخروج على النسق حين يكون خفيفا قد لا يستوقف القارىء ، ولذلك لا يكون له أثر على الإحساس بالنسق العام ، ولكنه قد يبرز حتى يسبب للقارىء شعورا بشىء قليل أو كثير من اضطراب الوزن على مستوى النص كلّه . وسيطرة النسق تعنى انضباط الشكل وانتظامه . والشكل المنضبط المنتظم له وظيفته التعبيرية ، وكذلك الشكل المضطرب . وقد اخترت للتمثيل قصيدتين من الشعر الجديد لـ « كمال عمّار » و « أمل دنقل » ، وفيما يلى قصيدة « القيظ » للشاعر « كمال عمار » (وبعد كل بيت تفاعيله) :

فى كل يوم ألقط الحصى من الطريق (مستفعلن مستفعلن متفعلن فعول)
وأنثر الورود (متفعلن فعول)
وأفتح الشبّاك كى أراه (متفعلن مستفعلن فعول)
مورّد الخدود (متفعلن فعول)
ورائعا بلا حدود (متفعلن متفعلان)
لكنّ كلّ غائب يعود (مستفعلن متفعلن فعول)
أما الذى انتظرته فلم تلُحْ خطاه (مستفعلن متفعلن متفعلن فعول)
أما الذى انتظرته فالعين لا تراه (مستفعلن متفعلن مستفعلن فعول)
يا حسرتى إذ يفرح الأحباب بالأحباب (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلان)
أما أنا ففرحتى مقطوعة الذراع (مستفعلن متفعلن مستفعلن فعول)
ويغلق النهار كل باب (متفعلن متفعلن فعول)
ويزحف الظلام فوق قلبى الوحيد (متفعلن متفعلن متفعلن فعول)

وأشعل المصباح لحظة . . لينطفىء (مستفعلن مستفعلن متفعلن فعل)
فالزيت فى حقيبة المسافر البعيد (مستفعلن متفعلن متفعلن فعول)
وحينما أشد فوق جسمى الغطاء (متفعلن متفعلن متفعلن فعول)
عينى تنام وحدها والقلب لا ينام (مستفعلن متفعلن مستفعلن فعول)
فكل ليلة أراه يعبر الجبال (متفعلن متفعلن متفعلن فعول)
أذوب فى عينيه (متفعلن فعلان)
وأنحنى على يديه (متفعلن متفعلان)
ياسيّدى الكريم (مستفعلن فعول)
يا سيّدى الكريم (مستفعلن فعول)
متى تعود يا نسيم (متفعلن متفعلان)
فالقيظ سدّ أعين السماء[1] . (مستفعلن متفعلن فعول)

أما قصيدة « أمل دنقل » (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) فطويلة ، أختار منها هذا الجزء :

أيتها العرّافه المقدّسة (مستعلن مستفعلن متفعلن)
جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء (مستعلن متفعلن مستعلن متفعلان)
أزحف فى معاطف القتلى وفوق الجثث المكدّسة (مستعلن متفعلن مستفعلن مستعلن متفعلن)
منكسر السيف مغبّر الجبين والأعضاء (مستعلن مستعلن متفعلن مفاعيلان)
أسأل يا زرقاء (مستعلن فعلان)
عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء (مستعلن مستفعلن متفعلن فعلان)
عن ساعدى المقطوع وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة (مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن)
عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء (مستفعلن متفعلن متفعلن فعلان)
فيثقب الرصاص رأسه . . فى لحظة الملامسة (متفعلن متفعلن مفاعيلن متفعلن فعِلْ)

(١) كمال عمار : أنهار الملح ــ دار الكاتب العربى ــ القاهرة ــ ١٩٦٨ ــ ص ١٩ : ٢١ .

عن الفم المحشوّ بالرمال والدماء (متفعلن مستفعلن متفعلن فعولْ)
أسأل يا زرقاء (مستعلن فعْلان)
عن وقفتي العـزلاء بين السيف . . والجـدار (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول)
عن صرخة المرأة بين السبى والفرار (مستفعلن مستعلن مستفعلن فعول)
كيف حملت العار (مستعلن فعلان)
ثم مشيت دون أن أقتـل نفسى دون أن أنهار (مستعلن متفعلن مستعلن مستفعلن فعلان)
ودون أن يسقط لحمى . . من غبار التربة المدنسة (متفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن)
تكلّمى أيتها النبية المقدسة (متفعلن مستعلن متفعلن متفعلن)
تكلمى . . . بالله . . باللعنـة . . . بالشيـطان (متفعلن مستفعلن مستعلن فعْلان)
لا تغمضى عينيك فالجرذان (مستفعلن مستفعلن فعْلان)
تلعق من دمى حساءها . . ولا أردّها (مستعلن متفعلن متفعلن متفعلن)
تكلمى لشدّ ما أنامهان (متفعلن متفعلن متفعلان)
لا الليل يخفى عورتى . . ولا الجدران (مستفعلن مستفعلن مفاعيلان)
ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدّها (متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن)
ولا احتمائى فى سحائب الدخان (متفعلن مستفعلن متفعلان)
تقفـز حولى طفلة واسعـة العينين . . عـذبة المشـاكسـة (مستعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن متفعلن فعل)
كان يقصّ عنك يا صغيرتى . . ونحن فى الخنادق (مستعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعولن)
فنفتح الأزرار فى ستراتنـا . . ونسند البنـادق (متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعلن فعولن)
وحين مات عطشا فى الصحراء المشمسة (متفعلن متعلن مستعلن مستفعلن)
رطّب باسمك الشفاه اليابسة (مستعلن متفعلن مستفعلن)
وارتخت العينان) (مستعلن فعّلان)

فأين أخفى وجهى المتهم المدان (متفعلن مستفعلن مستعلن فعولْ)
والضحكة الطروب ضحكته . . (مستفعلن متفعلن فعِلْ)
والوجه والغمازتان . (مستفعلن مستفعلان)(١)

من الواضح أن النسق فى قصيدة « دنقل » ـ متمثلة فى هذا الجزء ـ أكثر اضطرابا منه فى قصيدة « عمّار » . وكلتاهما من الرجز ، ولكن « كمال عمار » لم يستعمل فى الحشو إلا زحافا واحدا هو الخبن ، أو ، بعبارة أخرى ، لم يستعمل إلا تفعيلتين : « متفعلن » و« مستفعلن » . وفى معظم القصيدة يجمع البيت بين التفعيلتين . أما هذا الجزء من قصيدة « أمل دنقل » فقد اجتمع فى حشوه الخبن والطىّ والخبل ، أى أنه جمع بين تفاعيل الرجز المعروفة كلها وهى : مستفعلن ـ متفعلن ـ مستعلن ـ متعلن . بل أضاف اليها « مفاعيلن » ، وقد سبق الحديث عنها فى الفقرة (١ ـ ب) من هذا الفصل .

أما الأضرب فبلغت أنواعها فى المثال الأول أربعة وإن كان أكثرها على وزن « فعول » (فى ١٧ بيتا من ٢٣) . أما فى المثال الثانى فكانت الأضرب فيه على تسع صور (أو سبع إذا تجاوزنا عن الفرق بين مستفعلن ومتفعلن ، والفرق بين مستفعلان ومتفعلان) .

وبالإضافة الى ذلك تتشابه القوافى فى قصيدة « عمار » ، فكل أبياتها ـ إلا ثلاثة ـ تنتهى بمقطع زائد الطّول ، يتوسّطه صائت طويل ، أما قوافى « دنقل » فهى أنواع متباينة ؛ فبعضها يتكوّن من مقطعين طويلين ، وبعضها يتكونّ من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير ، وبعضها من مقطع زائد الطول . والنوعان الأخيران هما الغالبان . ومن ناحية أخرى يتضمن بعضها صائتا طويلا أو أكثر ، ويخلو بعضها من الصوائت الطويلة . ويختلف موقع الصائت فهو أحيانا الصوت الأخير (أردها ـ أشدها) وأحيانا يأتى قبل الأخير مباشرة (دماء ـ عذراء) ، وأحيانا يفصل بينه وبين الصوت الأخير صوتان أو أكثر (خنادق ـ يابسة) . وأخيرا

---

(١) أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار العودة ومكتبة مدبولى ـ بيروت والقاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٨٥ م ـ ص ١٢١ وما بعدها .

تتراوح تفاعيل الأبيات عند « كمال عمار » بين تفعيلتين وأربع تفاعيل ، أما عند « دنقل » فتتراوح بين تفعيلتين وست تفاعيل .

وكل هذه العوامل تجعل النسق فى المثال الأول أبسط وأوضح منه فى المثال الثانى . ووضوح النسق وبساطته (نسبيا) فى المثال الأول يأتلفان مع المحتوى الغنائى البسيط . واضطراب النسق (نسبيا) فى المثال الثانى يأتلف مع المحتوى المتشعب المركّب المضطرب .

وقارىء الشعر الجديد يلاحظ فى سهولة غلبة النوع الثانى على النوع الأول ، وإن كان الخروج على النسق فى الشعر الجديد بعامة أكثر وأوضح من الخروج على النسق فى أشكال الشعر الأخرى .

ولعل الشعر الجديد بذلك ـ يعكس ما تعجّ به النفوس ـ فى هذا العصر ـ من حيرة وقلق ، وما تعج به الحياة من تعقيد واضطراب . ويكشف ذلك أيضا عن ميل عام إلى التحرر من « الشكل المحكم » ، وهو ميل لا يظهر فى الشعر والفنون فحسب ، بل يظهر فى أساليب الحياة عموما .

٢ ـ العوامل الأخرى

لو تكونت « منظومة » من تفاعيل مجردّة ، أو من أصوات تشبه التفاعيل المجردة ، مثل (تَـرَمْ تمْ) أو (نعم لا) أو (دَدَنْ دَنْ) لما سُمّيت قصيدة ، ولا نصرفت عنها الأسماع بعد شطر أو شطرين . فما هذه « المنظومة » إلا هيكل عظمى ، فإذا صارت قصيدة كسيت العظام لحما ، ونُفخت فيها الروح ، بما فى الكلمات من معانٍ ، وما فيها من تنوّع صوتى .

والعوامل التى تميّز بين قصيدتين ـ ولو كانتا تنسبان إلى تكوين واحد ـ أوسع من أن تستقصى فى هذا المجال ، ولذا أكتفى بتناول أهم هذه العوامل :

(١) العلاقة بين الوحدات الوزنية والوحدات اللغوية الأخرى[1] :

---

(١) تناول « جون كوين » هذه العلاقة فى اللغة الفرنسية . يراجع :

جون كوين : **بناء لغة الشعر** (ترجمة : د . أحمد درويش) ـ مكتبة الزهراء . القاهرة ـ الإيداع بتاريخ ١٩٨٥ م ـ ص ٦٥ وما بعدها .

فقد تتطابق التفعيلة مع الكلمة ، وقد تتطابق مع أكثر من كلمة ، وقد تتقاطع التفاعيل مع الكلمات . فمن أمثلة تطابق التفعيلة مع الكلمة (والأشطر المقصودة هى الموضوعة بين أقواس) :

ـ (تطالعنا/خيالات/لسلمى) ـ كما يتطلّع الدّيْنَ الغريم [1]

مفاعلتن/مفاعلتن/فعولن

ـ (أشاروا/بتسليم/فجدنا/بأنفس) ـ تسيل من الآماق والسَّمُّ أدمع [2]

فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن

ـ (زهو اجل/وصواهل/ومناصل وذوابل/وتوعّد/وتهدّد) [3]

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن

ـ (وقالوا/يعودُ/لقلنا/يجوزُ) ـ بقدرة خالقنا الأثل [4]

فعولن/فعول/فعولن/فعول

ـ (وكفى/عجبا/أنى/قنّص) ـ للسرب سبانى أغيدُه [5]

فعلن/فعلن/فعلن/فعلن

ـ متُّ وجدا ولوعة ـ (فاسقنيها/لعلّى) [6]

فاعلاتن/متفعلن

ومن أمثلة تطابق التفعيلة مع أكثر من كلمة :

ـ (لمن طلل/برامة لا/يريم عفا وخلا/له حقب/قديم) [7]

مفاعلتن/مفاعلتن/فعولن مفاعلتن/مفاعلتن/فعولن

ـ (حشاى/على جمر/ذكىّ/من الهوى) ـ وعيناى فى روض من الحسن ترتع [8]

---

(١) زهير : شعر زهير ـ ص ١٤٨ .

(٢) المتنبى ـ ص ٣٠ .

(٣) المتنبى ـ ص ٤٨ . والبيت الذى قبله فى القصيدة :
عدويّة بدويّة من دونها ـ سلب النفوس ونار حرب توقد .

(٤) أبو العلاء ـ اللزوميات ـ جـ ٢ ـ ص ٢١١ .

(٥) البيت لـ « الحصرى » ، والنص فى : المرزوقى والحاج يحيى ـ ص ١٧٣ .

(٦) البهاء زهير ـ ص ٣٦٦ .

(٧) زهير ـ ص ١٤٧ .

(٨) المتنبى ـ ص ٣٠ .

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

ـ (إن التى / سفكت دمى / بجفونها) لم تـدر أن دمـى الـذى تـتـقـلدُ[1]

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

ـ عمـل كـلا عمـل ووقت فـائت (ويد إذا / ملكت رمت / ما تملك)[2]

متفاعلن / متفاعلن / مستفعلن

ـ (لـسـت أصـغـى / ولا أعـى) خـلّـنى مـنـك خـلّنى[3]

فـاعلاتـن / متفعـلن

ـ (إن عـادلى / ذاك الـرضـا) فـلك الـبـشـارة يـا رسـول[4]

مستفعلـن / مستفعـلن

ـ الواحة الزهراء ذات الغنى (تربى التى / مامثلها / فى البلاد)[5]

مستفعلن / مستفعلن / فاعلان

أما التقاطع فأمثلته كثيرة لا تخلو منها قصيدة ، وأكثر الأبيات التى استشهد بها فيما سبق تجمع بين التطابق فى أحد الشطرين والتقاطع فى الشطر الآخر ، فبيت زهير :

تطالعنا خيالات لسلمى / كما يتطلع الدين الغريم

يقسم الى تفاعيل على النحو التالى :

تطالعنا / خيـالات / لسلمى كما يتطلـ / لع الدين الـ / غريم

مفـاعلتن / مفـاعلتن / فعــولن مفـاعلتن / مفـاعلتن / فعــولن

ففى العجز تقطع التفعيلة الأولى كلمة « يتطلع » ، أى أن نهاية التفعيلة تقع فى وسط الكلمـة ، وتقطع التفعيلة الثـانية كلمتى « يتـطلع » و « الغرىم » ، أى أن

(١) المتنبى ـ ص ٤٧ .

(٢) أبو العلاء ـ السابق ـ ص ١٣١ .

(٣) البهاء زهير ـ ص ٣٦٧ .

(٤) البهاء زهير ـ ص ٢٦٦ .

(٥) شوقى ـ الشوقيات ـ حـ ١ ـ ص ١٠٣ .

بدايتها تقع وسط الكلمة الأولى ، ونهايتها وسط الكلمة الثانية . والتفعيلة الثالثة تقطع كلمة « الغريم » ، أى أن بدايتها تقع فى داخل الكلمة .

وقلما يشمل التطابق تفاعيل الشطر كلها ، ناهيك عن تفاعيل البيت ، وانما يكثر اجتماع التطابق مع التقاطع فى الشطر .

ومن الواضح أن التطابق يعمل على بروز النغم وبساطته ، على العكس من التقاطع(١)

ومن ناحية أخرى ، هناك العلاقة بين الشط والجملة ، فقد يتطابق الشطر مع جملة أو أكثر من جملة ، أى أنه يبدأ ببداية جملة ، وينتهى بنهاية هذه الجملة ، أو بنهاية جملة أخرى . وقد يتقاطع الشطر مع جملة أو أكثر ، أى أن أحد طرفيه أو كليهما لا يقع فى طرف جملة ، بل فى داخلها .

ومن أمثلة التطابق هذه الابيات من شعر « المتنبى » :

ــ ذلّ من يغبط الذليل بعيش ... ربّ عيش أخفّ منه الحِمام(٢)
ــ من يهن يسهل الهوان عليه ... ما لجرح بميت إيلام(٣)
ــ ما كل ما يتمنّى المرء يدركه ... تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن(٤)
ــ لولا المشقّة ساد الناس كلهم ... الجود يفقر والإقدام قتّال(٥)
لا تشتر العبد إلا والعصا معه ... إن العبيد لأنجاس مناكيد(٦)

---

(١) ولهذا « التقاطع » نظير فى الشعر اليونانى والشعر اللاتينى ، يسمّى Ceasura وهو انقسام التفعيلة بين كلمتين ، أو انتهاء الكمة فى داخل التفعيلة . ويراجع :

Drabble (editor), The Oxford Companion to English Literature, Oxford university press, 1985, Ceasura.

ويراجع كذلك :

Webester's Ninth New Collegiate Dictionary, U. S. A,1986, ceasura.

(٢ ، ٣) المتنبى ــ ص ١٦٤ ، الثعالبى ص ٣٢٢ وما بعدها .

(٤) المتنبى ــ ص ٤٧٢ ، الثعالبى ــ نفسه .

(٥) المتنبى ــ ص ٤٩٠ ، الثعالبى ــ نفسه .

(٦) المتنبى ــ ص ٥٠٦ ، الثعالبى ــ نفسه .

أما التقاطع فمنه ما يجعل الصدر مرتبطا بالعجز نحويا ، بحيث لا يمكن أن يستقل أى منهما بنفسه ، كما فى الأمثلة الآتية من معلقة « امرىء القيس » :

ــ كأنى غداة البين يوم تحّملوا لدى سمرات الحى ناقف حنظل
ــ وتعطو برخص غير شثن كأنّه أساريع ظبى أو مساويك إسحل
ــ تضىء الظلام بالعشاء كأنها منارة ممسى راهب متبتّل (١)

وكذلك الأمثلة التالية من قصيدة « إيليا أبو ماضى » :

ــ قد انقضى العمر وأرواحنا مفطومة بالحرص ، بئس الفطام
ــ نيويورك يا ذات البروج التى سمت وطالت كى تمس الغمام
ــ وتدركى أن قصور المنى تبقى وتنهدّ قصور الرجام (٢)

وقد يُظنّ الصدر مستقّلا ، فإذا قرأنا العجز وجدنا أنه مرتبط بالصدر نحويًا كما فى الأمثلة التالية :

ــ وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش إذا هى نصّته ولا بمعطّل
ــ وليل كموج البحر أرخى سدوله عَلَىَّ بأنواع الهموم ليبتلى (٣)
ــ قد غدْغ الأوتاد لا تكثرت أن تذهب الفتنة بالإحتشام
ــ لن تبلغى والله باب السّما إلا بأوتار كنار الشآم (٤)

ويبلغ الارتباط بين الشطرين حدّ الالتحام حين يقع بعض الكلمة فى الصدر وبعضها فى العجز ، فإذا قسم البيت شطرين ، أدّى ذلك إلى شطر الكلمة . ويسمّى هذا بالتدوير . ومن أمثلته معظم الأبيات التالية من معلقة « الحارث بن حلزّة » .

لا أرى من عهدت فيها فأبكى اليوم . . . دلها وما يحير البكاء

---

(١) أبو ماضى ــ الخمائل ــ ص ١٨٠ وما بعدها .
(٢) أبو ماضى ــ الخمائل ــ ص ١٨٠ وما بعدها .
(٣) الزوزنى ــ نفسه .
(٤) أبو ماضى ــ الخمائل ــ الموضع نفسه .

وبعينــك أوقــدت هنــد النــار أخيــرا تلوى بهــا العليــاء
فتنوّرت نارها من بعيد بخزارى هيهات منك الصلاء
أوقـدتهـا بـين العقيق فشخصـين بعـود كـما يلوح الضيــاء[1]

ومعظم الأبيات الآتية من قصيدة لـ « حافظ إبراهيم » :

أهـلا بـأوّل مـسـلم فـى المشـرقـين عـلا وطـار
الـنـيـل والـبـسـفـور فـيـك تجـاذبـا ذيـل الـفـخـار
يـوم امـتـطيـت بـراقـك المـيـمـون واجـتـزت الـقـفـار
تـلهـو وتـعـبـث بـالـريـاح عـلـى المـفـاوز والـبـحـار[2]

وقد يرتبط البيت ، أو أحد شطريه ، بالبيت التالى ، أو بأحد الأبيات التالية نحويا ، وهو ما يسميه العروضيون « التضمين » . وهو معيب عند كثير من العروضيين وبخاصة حين يؤدى إلى تعلّق آخر كلمات البيت بالبيت التالى[3] .

---

(١) الزوزنى — ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

(٢) حافظ — حـ ٢ — ص ٧٦ .

(٣) قال « ابن رشيق » : (والتضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها . وكلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثانى بعيدة من القافية كان أسهل عيبا من التضمين (— (ابن رشيق — حـ ١ — ص ١١٣) . ويبدو من هذا القول أنه يتردّد فى تعريف التضمين ، بين تعميمه على كل ارتباط معنوىّ بين البيت والبيت التالى ، وبين قَصْره على ارتباط القافية (أى الكلمة الأخيرة فى البيت) بما بعدها .
وعرّف « ابن عبد ربّه » التضمين فقال : هو (أن لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذى يليها) ، ومثّل له بالبيتين المذكورين هنا ، وعلّق عليها بقوله : (وهذا قبيح ، لأن البيت الأول متعلّق بالبيت الثانى لا يستغنى عنه . وهو كثير فى الشعر) (ابن عبد ربه — حـ ٥ - ص ٥٠٨)
وللدكتور « سيد البحراوى » دراسة عن التضمين » ، التفت فيها إلى سبب من اسباب « انتوتر » الذى ينشأ عن التضمين ، فالجملة (إذا انتهت تماما ، فإنها تنتهى — على المستوى التنغيمى — بنغمة هابطة (↘) أما اذا انتهت نهاية جزئية ، وظلت مرتبطة بما بعدها ، فإن هذه النهاية الجزئية تخلق نغمة مستوية (→) ، نغمة تعليق . وعلى هذا الأساس ، فإن نغمة التعليق التى ينتجها التضمين تكون فى صراع مع الوقفة التقليدى فى نهاية البيت . كذلك فإن هذه النغمة تكون فى صراع مع الجرس الصوتى — المطلوب — الناتج عن تكرار حرف الروىّ) . (د . سيد البحراوى : التضمين فى العروض والشعر العربى — مجله « فصول » — القاهرة — أبريل — سبتمبر ١٩٨٧ •)

والمثل الذى يضربه العروضيون لتعلّق القافية (ويقصدون بها هنا الكلمة الأخيرة في البيت)بما بعدها :

وهـم وردوا الجفـار عـلى تميم ... وهم أصحـاب يـوم عكـاظ إنّي
شهـدت لهم مـواطن صـالحـات ... شهـدن لهم بـحسـن الـظن منّي

واستقلال الأشطر ، كل منها بنفسه ، يعمل على بساطة الموسيقى ووضوحها ، إذ يعتنق الاستقلال العروضى والاستقلال النحوى . أما ارتباط الشطر نحويا بغيره فيعمل فى الاتجاه المعاكس ، لأنه يخلق فى نفس القارىء صراعا بين شعورين : شعور بالاتصال النحوىّ ، وشعور بالاستقلال العروضىّ(١) . ويختلف القراء إزاء هذا الموقف ؛ فبعضهم يرجّح الجانب النحوى ، فيقف حين يستدعى المعنى أن يقف ، ويصل حين يستدعي المعين أن يصل ، وبعضهم يـرجّح الجـانب العروضىّ ، فيقف فى أواخر الأشطر ، ولو أدّى الوقوف إلى شطر الجملة أو الكلمة . وفى كلتا الحالتين يؤدّى التنازع بين الشعورين إلى شىء قليل أو كثير من الشعور بالتوتّر . ويشتّد هذا الشعور كلما اشتدت حاجة أحد الشطرين إلى غيره ، كما فى حالة التدوير ، وكلّما كان التقاطع بين الشطر والجملة خارجا عن المألوف فى الشعر ، كما فى بعض حالات التضمين . ويلاحظ أن التضمين بكل صوره شائع فى الشعر الجديد ، لا تكاد تخلو منه قصيدة(٢) .

وبعض حالات التقاطع شائعة مألوفة تكاد تكون هى الأصل(٣) . والجمع بين التطابق والتقاطع فى كل تكوين ، هو — على أية حال — مصدر من مصادر التنويع فى التكوين ، بل فى القصيدة الواحدة .

(٢) وقد يتضمّن البيت نوعـا من « الإيقاع اللفـظى » يتعارض مـع الإيقاع الوزنى ، فيساعد على خفاء التفاعيل ، ويضفى على الموسيقى شيئا من التركيب .

---

(١) على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد — ص ٧٣ ، ٧٧

(٢) على يونس — السابق — ص ٧٦ وما بعدها .

(٣) ويلاحظ أن التدوير لا يؤدى إلى إحساس بالتعارض أو الاضطراب حين يكـون فى الأوزان القصيرة ، كما فى قصيدة « حافظ ابراهيم » التى سبق الاستشهاد بها ، فالبيت لقصره يمكن أن ينطق دفعة واحدة دون حاجة إلى التقسيم الى شطرين . وهو من ناحية أخرى — مألوف شائع فى هذه الأوزان .

وقد ينشأ هذا « الإيقاع اللفظى » من انقسام البيت إلى أقسام متشابهة فى تركيبها النحوى ، كقول « دواد بن مسلم » :

فى بـاعــه طــول/وفى وجـهــه　　نـور/وفى العـرنـين منه شمم [1]

وقول المتنبى :

بـدت قمـرا/ومـالت خـوط بـان/　　وفاحت عنبرا/ورنت غزالا [2]

وقد ينشأ الإيقاع اللفظى من تشابه صوتى فى أواخر بعض الكمات ، كقول المتنبى : وترى المروّة/والفتوّة/والأبوّة/فىّ كلُّ مليحة ضراتها [3]

وقول شوقى : بين الرفارف/والمشارف/والزخارف/والحرير [4] .

وقد يجتمع التشابه التركيبى مع التشابه الصوتى ، ومن ذلك قول « مسلم بن الوليد » :

يورى بزندك/أو يسعى بجدك/أو يفرى بحدك/كلّ غير مجدود [5]

وهذا الإيقاع اللفظى قد ينضم إلى الإيقاع الوزنىّ فيزيد التفاعيل جلاء ، كقول « البحترى » :

قف مشوقا/أو مسعدا/أو حزينـا/　　أو معينا/أو غادرا/أو عـذولا [6]

ويكثر ذلك فى البسيط إذا قسّمت تفاعيله على هذا النحو :

مستفعلن فعِلن/مستفعلن فعِلن

وهذه أمثلة على ذلك أوردها « الثعالبى » ليستشهد بها على « حسن التقسيم » فى شعر « المتنبى » :

فنحن فى جذل/والروم فى وجل/　　والبرّ فى شُغُل/والبحر فى خجل

، الدهر معتذر/ والسيف منتظر/　　وأرضهم لـك مصطاف ومـرتبـع

---

(١) ابن رشيق ــ حـ ٢ ــ ص ٢٢ .

(٢) المتنبى ــ ص ١٤٠ .

(٣) المتنبى ص ١٨٦ .

(٤) شوقى ــ حـ ١ ــ ص ١٠٦ .

(٥) ابن رشيق ــ حـ ٢ ــ ص ٢٣ .

(٦) السابق ــ ص ٢٢ .

للسبى ما نكحوا/ والقتل ما ولدوا/والنهب ما جمعوا/والنار ما زرعوا [1]

(٣) فى بعض الأبيات تظهر حدود التفاعيل أكثر مما تظهر فى غيرها . وأوضح ما تكون هذه الحدود حين تتطابق التفاعيل مع الكلمات . وقد سبق التمثيل على ذلك . ويساعد على وضوحها بعد ذلك أن تنتهى التفاعيل بصوائت طويلة [2]، كما فى الأمثلة التالية من معلقة « عنترة » ، ووزنها (متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، والعجز مثل الصدر) :

ـ (إذ تستبيك بذى غروب واضح) عذب مقبله لذيذ المطعم

وتقطيع الصدر إذ تستبيـ/ك بذى غرو/ب واضح

(سبقت يداى له بعاجل طعنة) ورشاش نافذة كلون العندم

وتقطيع الصدر : سبقت يدا/ى له بعا/جل طعنة

(إذ لا أزال على رحالة سابح نهد تعاوره الكماة مكلّم)

وتقطيع البيت :

ذلا أزا/ل على رحا/لة سابح نهد تعا/وره الكما/ة مكلّم [3]

ويبدو وضوح التفاعيل فى هذه الأمثلة إذا قورنت بالأمثلة التالية من المعلقة نفسها :

ـ هل غادر الشعراء من متردّم (أم هل عرفت الدار بعد توهّم)

أم هل عرفـ/ت الدار بعـ/دتوهّم

ـ لوقفت فيها ناقتى وكأنها (فدن لأقضى حاجة المتلوم)

فدن لأقـ/ضى حاجة الـ/متلّوم

ـ وتحل عبلة بالجواء وأهلنا (بالحزن فالصمان فالمتثلم) [4]

بالحزن فالصـ/صمان فالـ/متثلم

---

(١) الثعالبى : يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر ـ حـ ١ ـ ٤ ـ (أعاد تحقيقه : إيليا حاوى) ـ الشركة الشرقية ـ بدون تاريخ ـ ط ١ ـ ص ٣١١ .

(٢) المقصود هنا تفاعيل الحشو ، أما العروض والضرب فنهاية كل منهما واضحة لا تحتاج الى علامه .

(٣) الزوزنى ـ ص ١٣٧ وما بعدها .

(٤) الزوزنى ـ نفسه .

ولعل السبب يرجع إلى الفرق بين عمليتى نطق الصائت الطويل ونطق الصامت ؛ فعند نطق الصائت الطويل تتحرك أجهزة النطق ثم تثبت عند وضع معينّ لمدّة معيّنة ، يخرج الهواء فى أثنائها قبل الانتقال إلى الصوت التالى . وفترة الثبوت هذه أطول من نظيرتها فى حالة نطق الصامت . ويؤدى هذا إلى إحساس بوجود ثغرة بين الصائت الطويل والصوت التالى له . ويتضح ذلك إذا قارنّا ــ مثلا ــ بين الكلمتين : (عُدْنا) و (عادت) ، فالأولى أكثر تلاحما من الثانية ، إذ يشعرنا الصائت الطويل فى الثانية كأنها قطعتان ملتصقتان : (عا/د ت) .

وإذ قارنّا بين الصوامت الاستمرارية مثل (السين والميم واللاّم) والصوامت الشديدة (أو الوقفية أو الانفجارية) مثل (الباء والدال والقاف) ، وجدنا أنّ الصوامت الاستمرارية أقرب ــ من هذه الناحية ــ إلى الصوائت الطويلة ، لأن الهواء فى أثناء نطق الصامت الاستمرارى يخرج عبر عقبة غير محكمة أو متفاديا عقبة محكمة ، ويستمر خروجه مدة أطول من المدة التى يستغرقها خروجه عند نطق الصامت الشديد . ولهذا تبدو التفاعيل التى تنتهى بصوامت استمرارية أوضح من التفاعيل التى تنتهى بصوامت شديدة ، وإن كانت أقلّ وضوحا من التفاعيل المنتهية بصوائت طويلة . وفيما يلى أمثلة للأشطر التى تنتهى تفاعيل الحشو فيها بصوامت استمرارية ، وهى من معلّقة « عنترة » أيضا :

ــ (أثنى علىّ بما علمت فإننى) سمح مخالقتى إذا لم أظلم
أثنى عليـ/ى بما علمـ/ت فاننى

ــ (وإذا ظلمت فإن ظلمى باسل) مـرّ مـذاقـتـه كـطعـم الـعـلقـم
وإذا ظلمـ/ت فـإن ظلـ/مى باسـل

ــ (فشككت بالرمح الأصمّ ثيابه) ليس الكـريم عـلى القنـا بمحرم[1]
فشككت بالر/رمح الأصمـ/م ثيابـه

وهذه أمثلة للأشطر التى تنتهى معظم تفاعيل الحشو فيها بصوامت شديدة ، وهى من شعر « ابن زيدون » ، وتفاعيل كل منها : متفاعلن متفاعلن متفاعلن :

(١) الزوزنى ــ نفسه .

ـ إن الغنى لهو القناعة لا الذى (يشتفّ نطفة ماء وجه القانع)
يشتف نط/فة ماء وجـ/ـه القانع [1]

ـ (فى آل عباد حططت فأعصمت) همى ، بحيث أنـاخت الأطـواد [2]

فى آل عبـ/باد حطط/ت فأعصمت

ـ (فاستقبلتنى الشمس تبسط راحة) للبحر من نفحاتها استمداد [3]
فاستقبلتـ/نى الشمس تبـ/سط راحة .

أما التفاعيل المنتهية بصائت قصير فورودها أقل كثيرا من غيرها ، ومنها التفاعل المزاحفة : (فعولُ ـ مفاعيلُ ـ فاعلاتُ) . وكذلك بعض التفاعيل التى تستعمل فى المنسرح والمقتضب والمضارع . وعملية نطق الصائت القصير شبيهة بعملية نطق الصائت الطويل ، إلا أن الوقت الذى يستهلك فى نطق الصائت أقل من نظيره فى حالة نطق الصائت الطويل .

ولهذا لا يؤدى الصائت القصير إلى الأثر الذى يحدثه الصائت الطويل ، أى أنه إذا وقع فى نهاية تفعيلة لا يشعر القارىء بوجود ثغرة بين التفعيلة التى يقع فى آخرها وما بعدها . وعلى ذلك تكون التفاعيل المنتهية بصائت قصير أقل وضوحا من المنتهية بصائت طويل مالم يكن الصائت القصير واقعا فى نهاية كلمة .

وفيما يلى أبيات لـ « بشامة بن عمرو بن هلال » ، ووزنها من أوزان « المتقارب » :

(فعولن فعولن فعولن فعو/فعولن فعولن فعولن فعولن)

وفى حالة التصريع : (فعولن فعولن فعولن فعولن) فى كلا الشطرين ، وقد أوردت بعد كل بيت تقطيعا له ، ووضعت خطّا تحت كل تفعيلة تنتهى بصائت قصير لا يقع فى نهاية كلمة :

هجـرت أمامـة هجـرا طـويـلا وحمّـلك النـأى عـبئـا ثـقـيـلا
هجـرت/أمامَـ/ـة هجـرا/طـويـلا وحمَّـ/ـلـك النّـأ/ى عبئـا/ثقيـلا

---

(١) ابن زيدون ـ ص ١٤٠ .

(٢) ابن زيدون ـ ص ٢٢٢ .

(٣) ابن زيدون ـ ص ٢٢٥ .

وبـدلـت مـنهـا عـلى نـأيهـا	خـيـالا يـوافى ونـيـلا قـلـيـلا
وبـدلـ/ت منهـا/عـلى نـأ/يهـا	خيـالا/يـوافى/ونيـلا/قـليـلا
ونـظرة ذى عـلق وامـق	إذا مـا الـركـائب جـاوزن ميـلا
ونـظر/ة ذى عَـ/لـق وا/مـق	إذا ما الرْ/ركائِـ/ب جاوزْ/ن ميلا[1]

وهكذا تتفاوت القصائد المنتمية إلى تكوين واحد ، بل الأبيات المنتمية الى قصيدة واحدة فى مدى وضوح التفاعيل ، وتتفاوت ـ بناء على ذلك ـ فى مدى وضوح الموسيقى .

(٤) حاولت فى الفصل الأول من هذا البحث أن أدلل على أن النبر ليس عنصرا أساسيا فى أوزان الشعر العربى ، وأنه أقلّ شأنا من الكم . ولا يعنى هذا تجريد النبر من كل قيمة موسيقية ، فالنبر له أثر كمّىّ ، لأن المقطع حين ينطق منبورا يكون أطول من المقطع نفسه حين ينطق بغير نبر[2] . وهذه الإطالة ـ بطبيعة الحال ـ لا تصل إلى حد تحويل المقطع القصير إلى مقطع طويل . ويبدو أثر الزحاف واضحا فى الكلمات التى تتكون من مقطع مكرر ، مثل كلمة « بابا » فى هذه الجملة (فتحت نافذة وبابا) ، فالألف الأولى أطول من الثانية نتيجة لنبر المقطع الأول . (با)[3] .

ويؤدى النبر أحيانا الى تغيير فى المعنى ؛ فمثلا (أَلَمْ) بنبر المقطع الأول « أ » تختلف عن (أَلَمْ) بنبر المقطع الثانى « لَمْ » ؛ فالأولى اسم ، والثانية فعل أو همزة الاستفهام + حرف النفى « لَمْ » .

و (وَعَدا) بنبر المقطع الأول « وَ » هى الفعل « وعد » المسند إلى ألف الاثنين ، فإذا وقع النبر على المقطع الثانى « عَـ » فهى واو العطف + الفعل « عدا » . وكذلك « وَكَفَا » و « أَبَدَا » . . وغيرهما . وليس معنى ذلك أن النبر « فونيم » . وعلى سبيل المثال نجد ان الاسم « أَلَمْ » منبور المقطع الأخير « لَمْ » عند بعض الجماعات العربية ، فى حين يجعل المصريون مقطعه الأول منبورا . ولكن الذى أستنتجه من أثر

---

(١) ابن الشجرى ـ حـ ١ ـ ص ١٤ .

(٢) د . تعريد السيد عبر ـ محاضرات بمعهد الخرطوم الدولى للغة العربية ١٩٧٨/١٩٧٩ م .

(٣) يختلف النبر باختلاف أساليب الأداء بين الجماعات العربية المختلفة . والأمثلة التى تورد هنا تخضع « لقواعد » النبر التى تحكم أداء معظم المصريين ، وبخاصة فى القاهرة وأكثر المناطق التى تقع فى شمالها .

النبر فى المعنى أن المتكلّم بالعربية يشعر به ، على الأقل فى بعض المواقع . وقلما تتشابه مواضع النبر فى شطرين من قصيدة واحدة ، وكثيرا ما تتفاوت الأشطر فى عدد المقاطع المنبورة ، كما رأينا فى الفصل الأول . وهذا التباين مصدر من مصادر التنوع فى داخل التكوين الواحد ، بل فى داخل القصيدة الواحدة . ولبيان التنوع الناتج عن تباين مواضع النبر ، وتفاوتها فى العدد أحيانا أُورد هذه الأبيات من داليّة الحصرى التى سبق الاستشهاد بها ، وقد قُسّمت إلى تفاعيل ، ووضع تحت كل بيت العلامات الدالة على المقاطع وأنواعها ومواضع النبر[١] .

صنم للفتنة منتصب	أهواه ولا أتعبّده
ـ ٧٧ / ـ ٧٧ / ـ ـ / ـ ـ ٧٧	ـ ٧٧ / ـ ٧٧ / ـ ٧٧ / ـ ـ ـ
صاح والخمر جنى فمه	سكران اللحظ معربده
ـ ٧٧ / ـ ٧٧ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ٧٧ / ـ ٧٧ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ
ينضو من مقلته سيفا	وكأن نعاسا يغمده
ـ ـ ـ / ـ ٧٧ / ـ ـ ـ / ـ ـ ـ	ـ ٧٧ / ـ ـ ـ / ـ ٧٧ / ـ ٧٧
فيريق دم العشاق به	والويل لمن يتقلّده[٢]
ـ ٧٧ / ـ ـ ـ / ـ ٧٧ / ـ ٧٧	ـ ٧٧ / ـ ٧٧ / ـ ٧٧ / ـ ـ ـ

ليس بين هذه الأبيات بيتان متشابهان فى مواقع النبر ، وبين الأشطر الثمانية لا تتفق فى مواقع النبر إلا ثلاثة أشطر هى الأعجاز الثلاثة الأخيرة ، وعدد النبرات ليس واحدا فى كلّ الأشطر ، بل يتراوح بين أربع وثلاث . وبين هذه الأشطر يقف الصدر الثالث (ينضو من مقلته سيفا) متميّزا،فمع مخالفته للأشطر الأخرى فى التركيب المقطعى ــ كما سبق فى هذا الفصل ــ يخالفها كذلك فى النبر ، إذ يقع فيه على المقطع الأول من كل تفعيلة،وهو ينفرد بذلك بين هذه الأشطر الثمانية،

---

(١) اتبع فى تحديد مواضع النبر الأسلوب الشائع ، وقد أظهره الاستقراء الذى أوردت نتائجه فى الفصل الأول . أى أن مواضع النبر فى الشعر تخضع لـ « القواعد » نفسها التى تحكم مواضع النبر فى النثر .

(٢) المرزوقى والحاج يحيى ــ ص ١٧٣ .

بل يكاد يتميّز بذلك بين أشطر القصيدة كلها . أى أنّ النبر قد ساعد الكم على تأكيد التميز فى هذا الشطر .

وأوضح ما يكون الأثر الناشىء عن تباين النبر حين يكون فى منطقة التقفية أو التصريع[1] ، ويتضح ذلك من الأمثلة الآتية :

ـــ من شعر « طرفة بن العبد » :

أصحوت اليوم أم شاقتك هِر ومن الحب جنونٌ مستعر[2]

منطقة التصريع فى الشطر الأول «قتْكَ هِرْ » = ـــ ٧ ـــ ، والمقطعان الأول والأخير فيها منبوران ، وفى الشطر الثانى (مستعر = ـــ ٧ـــ ،والمقطع الثانى هو المنبور .

ـــ من شعر « ابن زيدون » :

أنت الحبيب الذى ما زلت ألحفه ظل الهوى وأسقيه الرضا عللا

هـذى الحقيقة ، لا قولى مخادعة لو كان قولك : مت ، ما كان ردّىَ لا[3]

منطقة القافية فى البيت الأول « ضاعللا » = ـــ ٧٧ ـــ ، والمقطع الثانى هو موضع النبر ، وفى البيت الثانى « رَدِّىَ لاَ » = ـــ ٧٧ ـــ والنبر على المقطعين الثانى والأخير .

ـــ من شعر « حافظ » :

لا تلم كفى إذا السيف نبا صح منّى العزمُ والدّهر أبى

ربَّ ساعٍ مبصر فى سعيه أخطأ التوفيق فيما طلبا[4]

أحرف القافية فى البيت الأول « دَهْرُ أَبَى » = ـــ ٧٧ ـــ والمقطعان الأول والثالث منبوران ، وفى البيت الثانى « ماطَلَبَا » = ـــ ٧٧ ـــ والمقطع الثانى منبور . وقد بلغ من إحساس د . « طه حسين » بهذا التباين النبرىّ وأثره فى الموسيقى الشعرية أنّه أنكره على الشاعر « إيليا أبى ماضى » ، وإن لم يذكر مصطلح « النبر » . قال « طه حسين »

---

(١) التصريع كالتقفية ، إلاّ أنّ التقفية تكون بين الأبيات ، والتصريع يكون بين شطرى بيت .

(٢) ابن الشجرى حـ ١ ـــ ص ٣٣ .

(٣) ابن زيدون ـــ ص ٧٠ .

(٤) حافظ ـــ حـ ٢ ـــ ص ٧ .

عن قصيدة إيليا أبي ماضي التي مطلعها : (نسي الطينُ ساعة أنه طين حقير فصال تيها وعربد) إنها من أردا الشعر العربي قافيةً وأشده نبوًا عن السمع والذوق ، فالشاعر (قد اختار الدال الساكنة قافية لهذه القصيدة ، وسكون الدال ثقيل . . . ولكن الشاعر يضيف إلى هذا الثقل الطبيعي أثقالا أخرى ، فانظر إليه كيف يضيف سكونا إلى سكون وانقطاع نفس إلى انقطاع نفس في هذا البيت : (لك في عالم النهار أمانٍ/ورؤ ى والظلام فوقك ممتد) ، فهذه الدال المدغمة لا تطاق ، وأنت إن قبلتها على إدغامها كلّفتَ نفسك جهدا ثقيلا ، وأنت إن خفّفت الإدغام أفسدت اللغة إفسادا بغيضا) . وقال مثل ذلك أو أشدّ عن هذين البيتين في القصيدة نفسها :

أنت مثلي من الثرى وإليه ... فلماذا يا صاحبي التيه والصد
وأرى للنمال ملكا كبيرا ... قد بنته بالكدح فيه وبالكد[1]

وما يسمّيه «د . طه حسين » « إدغام الدال » هو في الحقيقة نبر المقطع الأخير الذي يتضمن صوت الدّال ، وما يسميّه « تخفيف الإدغام » هو تخفيف نبر المقطع الأخير ، وتقوية نبر المقطع الذي يسبقه .

وللنبر أثر آخر ، فهو يساعد في بعض الأحيان على وضوح معالم التفعيلة ، وفي أحيان أخرى يعمل على خفائها . فالتفعيلة المجردة أصوات ركّبت بحيث تأخذ سمت الكلمة ، ولذا فالمتكلم ينطق التفعيلة مجرّدة — كما ينطق الكلمة ، ويخضعها لنظام النبر الذي يحكم أداءه اللغوى ؛ فالتفعيلة « فَعْلُنْ » مثلا ينطقها المصرى — مجردة — بنبر المقطع الأول « فَعْ » ، وكذلك التفعيلة « فَعِلُن » ينبر فيها المقطع الأول « فَـ » ، أما التفعيلة « مستفعلن » فالمقطع المنبور فيها هو الثالث « عِـ » ، وهكذا . فإذا اتفق نبر التفاعيل المجردة في الشطر مع نبر الكلمات المكوّنة لهذا الشطر ساعد ذلك على وضوح التفاعيل . فمثلا في أبيات الحصرى السابقة نجد هذا الاتفاق في الشطر (ينضو من مقلته سيفا) ، لأن النبر في تفاعيله المجردة يكون على المقطع الأول في كل منها ، ونبر الكلمات نفسها يتطابق مع نبر التفاعيل المجردة على النحو التالى :

(١) د . طه حسين : المجموعة الكاملة لمؤلفات د . طه حسين ، المجلد الثانى : حديث الأربعاء - دار الكتاب اللبنانى — بيروت — ط ٢ — ١٩٧٤ — ص ٧٧٩ .

يـنـضـو/مـن مـقـ/لَـ تِـ ـهِ/سـيـ فـا
فَـعْـ لـن/فَـعْـ لـن/فَـ عِ لـن/فَـعْـ لـن

فإذا لم تكن المقاطع الموافقة لأوائل التفاعيل فى هذا الوزن منبورة ، لم يتحقق هذا التطابق ، ولم تبرز حدود التفاعيل هذا البروز . وقد انفرد هذا الشطر بين الأشطر الأخرى ، فلم يتحقق هذا التطابق النبرى كاملا إلا فيه .

وبيت المتنبى الذى ذكرته من قبل :

وهـو اجل وصـواهـل ومنـاصـل وذوابـل وتـوعّـد وتهـدّد

وينفرد بين أبيات القصيدة بتعانق النبرين فى كل تفعيلة من تفاعيله ، كما يلى :

ــ وهَوا جِـ لن/و صَـ وا هِـ لن/و مَ ناصِ لن
م ت فا عِـ لن/م ت فا عِـ لن/م ت فا ع لن
ــ و ذ وا بِـ لن ـ وَ تَ عْـ عُـ د ن/و تَ هَدْ دُ دُو
م تْ فا عِـ لن ــ م ت فا ع لن/م ت فا عِـ لن

(٥) من أهم عوامل التنوع فى الموسيقى الشعرية طبيعة الأصوات المكونة للعمل الشعرى ، والعلاقات بينها . وأوجه الاختلاف بين الأصوات اللغوية كثيرة لا يمكن استقصاؤها وتفصيلها فى هذا المجال ، فهى تشمل :

(أ) مخرج الصوت ؛ والمخارج متعددة ، تمتد من الشفتين إلى الحنجرة .

(ب) كيفية نطق الصوت ؛ فهو إما صائت يخرج الهواء عند نطقة بحريّة دون أن تقابله عقبة ، وإما صامت شديد ينطق نتيجة لتكوين عقبة تسدّ مجرى الهواء ثم تنفتح بمرور الهواء ، وإما صامت رخو ينطق نتيجة لمرور الهواء عبر عقبة غير محكمة تضيّق المجرى ولا تسدّه ، وإما صامت متوسّط أو متميّع تقابل الهـواء عند نـطقه عقبـة محكمة ، ولكن الهواء يجد له مسارا بالرغم من هذه العقبة .

(جـ) مقدار ما يبذل من جهد عند نطق الصوت ؛ فمن الأصوات قسم سهل كالصوائت ، ولا سيما الطويلة ، والباء والميم ، وقسم أقل سهولة كالقاف والطاء والهمزة .

(د) وقع الصوت على السمع ، فبعض الأصوات أكثر حدّة من بعض ، كما

أن بعضها أوضح وأشد إسماعا من البعض الآخر .

وتتشكل ملامح النغم الشعرى نتيجة لطبيعة الأصوات المكونة له ، والعلاقات بين هذه الأصوات ، فيبدو العمل الشعرىّ سلسا أو وعرا ، وقد نشعر بطلاوة الموسيقى الشعرية وحلاوتها أو نشعر بغير ذلك ، وقد تبدو الموسيقى جهيرة أو خافتة .

ويأتى الشعور بالسلاسة والليونة من سهولة نطق الأصوات المكونة ، كلها أو معظمها ، وكذلك من « حسن-الجوار » بين الأصوات . وأعنى به أن تكون الأصوات المتلاصقة أو المتقاربة بحيث يسهل الانتقال من الصوت إلى ما يليه .

أما الشعور بالطلاوة أو العذوبة أو ما يشبههما من صفات فيبدو لى أنه لا يختلف عن « الميلودى » أو « النغم » فى الموسيقى ، أى أنّه علاقة بين أصوات متتابعة ، تقوم على أساس درجات هذه الأصوات ، أى حدّتها أو غلظها[1] .

ولا يمكن تفصيل القول فى « الميلودى » الشعرى فى اللغة العربية إلا إذا أتيحت للدارس معلومات كافية عن درجات الأصوات اللغوية العربية ، وهو أمر لم يتحقق حتى الآن فيما أعلم ، ولا مناص من الاعتماد على الحس والذوق حتى تتاح هذه المعلومات . ولا أرى مبررا لحصر الميلودى فى الصوائت دون الصوامت كما رأى بعض الدارسين[2] ، بل يقوم « الميلودى » الشعرى على العلاقة بين الأصوات بنوعيها ، وإلاّ لتشابهت أو تقاربتْ فى الأذن العربية كلمتان مثل « مَرْمَرْ » « وقَهْقَهْ » وكذلك « تَامِر » و « عَائِق » من ناحية الأثر الموسيقى بمقدار تشابه كل صائت مع نظيره فى الكلمة الأخرى .

والسلاسة أوسع نطاقا من الطلاوة ، فالموسيقى إذا كانت مستحسنة فى عمل شعرى فلابد أنها سلسلة بعيدة عن الوعورة والجفاف . ولكنها قد تكون سلسلة دون أن تبعث فينا الشعور بالاستحسان . وقد اشتهر بالسلاسة والعذوبة شعر البحترى ، ومنه قوله :

---

(١) دانها وزير — ص ١٧ ، ١٩ ، عائشة صبرى و د . آمال صادق — ص ٣٢ .

(٢) د . عياد : موسيقى الشعر — ص ١٠٩ وما بعدها ، د . البحراوى — موسيقى الشعر — ص ٢٣ . وفى كتابى « النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد » مناقشة لهذا الرأى — ص ١٧٥ وما بعدها .

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا   من الحسن حتى كاد أن يتكلّما
وقد نبّه النيروز فى غلس الدجى   أوائل ورد كنّ بالأمس نوّما
يفتّقها برد الندى فكأنه   يبث حديثا كان أمس مكتما
ومن شجر ردّ الربيع لباسه   عليه كما نشرت وشيا منمنما
أحلّ فأبدى للعيون بشاشة   وكان قذى للعين إذ كان محرما
ورقّ نسيم الريح حتى حسبته   يجيء بأنفاس الأحبة نعّما
فما يحبس الراح التى أنت خلّها   وما يمنع الأوتار أن تترنما
ومازلت شمسا للندامى إذا انتشوا   وراحو بدورا يستحثّون أنجما(١)

ويمثّلون على التنافر الصوتى بهذا البيت :

قبر حرب بمكان قفْر   وليس قرب قبر حرب قبر(٢)

وهذا البيت :

لم يضرها والحمد لله شىء   وانثنت نحو عزف نفس ذهول(٣)

وذكر بعض القدماء أن الشعور بـ « التلاؤم » أو « الائتلاف » أو « الطلاوة » أو « الحسْن » شعور يتعذر تفسيره فى بعض الأحيان ، فهو كاستحسان بعض الألحان وبعض الألوان(٤) .

وروى بعضهم عن « الخليل بن أحمد » وغيره أن التنافر هو تقارب الحروف فى المخارج أو تباعدها بعدا شديدا ؛ فالبعد الشديد بمنزلة الطفْر ، والقرب الشديد بمنزلة مشى المقيّد ، وكلاهما صعب على اللسان ، والسهولة فى الاعتدال(٥) . ولكن

---

(١) البحترى : **ديوان البحترى** (تحقيق حسن كامل الصيرفى) ــ دار المعارف القاهرة ــ بدون تاريخ ــ مجلد ٤ ــ ص ٢٠٩٠ الى ٢٠٩٢ .

(٢) الجاحظ : **البيان والتبين** ــ ص ٤٩ ، ابن رشيق ــ حـ ١ ــ ص ١٧٥ ، حازم ص ٢٤ .

(٣) الجاحظ : **الموضع نفسه**، ابن رشيق ــ السابق ص ١٧٤ .

(٤) ابن سنان الخفاجى : **سر الفصاحة** ــ (شرح وتحقيق : عبد المتعال الصعيدى) مكتبة صبيح ــ القاهرة ــ ١٩٦٩ ــ ص ٥٤ .
، حازم ص ٢٢٣ ، ٢٢٥ .

(٥) الخفاجى ــ ص ٩١ .

آخرين فسروا التنافر بالتقارب بين مخارج الحروف ، وفسروا الائتلاف بالتباعد بين المخارج [1].

وقسم بعضهم جهاز النطق الى مناطق ثلاث ، المخرج الأعلى والمخرج الأوسط والمخرج الأدنى ، وصنف الكلمات الثلاثية اثنى عشر صنفا تبعا لمخارج حروفها الأصلية . وأحسن التراكيب عنده ما كانت مخارجه الأعلى فالأوسط فالأدنى ، مثل « ع د ب » ، وأقلها استعمالا ما كانت مخارجه الأدنى فالأعلى فالأوسط مثل « ب ع د » [2] .

ويلاحظ على بعض هذه الآراء أنها ركزت على الصوامت وأهملت الصوائت ، فعند « الخفاجى » [3] وبهاء الدين [4] و « السيوطى » [5] يكون الحكم على الكلمة بالنظر الى أصولها ، وبذلك يستوى عندهم مثلا : « صُقْع » و « صقيع » ، وكذلك « شَذْر » و « شَذَر » ، ويستوى رَطِب و « رَطُب » ، وغيرها . ومن الواضح أن بعض هذه الكلمات أسلس نطقا من بعض ؛ فالصائت صوت له قيمته وأثره ، وهو — كالصامت — يأتلف مع بعض الأصوات ويتنافر مع بعضها ، ولذا نجد « رطِب » أخف من « رطُب » . والصائت من ناحية أخرى قد يقع بين صوتين يصعب التصاقهما ، فيسهل بذلك تجاورهما ، وعلى ذلك كانت « صقيع » أخف من « صقْع » ، و « شَذَر » أخف من « شَذْر » .

ويلاحظ أيضا أن هذه الآراء قد ركّزت على « مخارج الحروف » ، وليست هى

---

(١) الخفاجى — ص ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٤
، حازم ص ٢٢٢ وما بعدها .
وذكر « حازم » من أسباب الائتلاف بين الكلمات أن تتماثل الكلمات فى مواد لفظها أو فى صيغها أو فى مقاطعها . واستعمل عبارات غير محددة المعانى كقوله : (من قبح الوضع والتأليف أن تكون الألفاظ — مع عدم تراخيها — بعيدة أنحاء التطالب ، شتيتة النظم ، متخاذلا بعضها عن بعض) ص ٢٢٤ .

(٢) ذكر ذلك «الشيخ بهاء الدين » فيما روى « السيوطى »
(السيوطى : المزهر — حـ ٢ — ص ١٩٧ ، ١٩٨
، د . تمام حسان : **اللغة العربية معناها ومبناها** — ص ٢٦٥ وما بعدها)
وقد سار « د . تمام حسان » فى الاتجاه نفسه ، ولكنه أدخل على منهج « الشيخ بهاء الدين » تعديلات مهمة ليكون أكثر دقة .

(٣ ، ٤ ، ٥) المراجع السابقة .

العامل الوحيد ؛ فحركة الشفاه مثلا قد يكون لها أثر قوىّ فى الإحساس بالخفة أو الثقل ؛ ففى معلقة « عمرو بن كلثوم » وردت الكلمات :

بـأىّ مـشـيـئـةٍ عـمـرَو بـنَ هـنـد

بفتح الراء والنون . والقاعدة تجيز ضمها وهو المألوف المعروف . ولا شكّ أن الفتح هنا أخف من الضم ، لأن الضم يؤدى إلى توالى الميم ثم ضمة الراء فالباء ثم ضمة النون ، وكل صوت من هذه الأصوات الأربعة يستلزم تحريك الشفاه ، واستمرار هذا التحريك مدة طويلة نسبيا يؤدى إلى شىء من الشعور بالثّقل . وفى بيت « الشريف الرضىّ » :

إذ يلتقى كل ذى دَيْن وماطله / منا ويجتمع المشكوُ والشّاكى[1]

نجد ثقلا فى عجز البيت بسبب توالى الضمة فالواو فالضمة فالواو ، وهو يؤدى إلى استمرار تدوير الشفاه مدة طويلة نسبيا[2] .

والجانب العضوى ــ من ناحية أخرى ــ ليس العامل الوحيد فى الشعور بالخفة والثقل والائتلاف والتنافر وما شابهها من صفات ، فالعادة اللغوية لا تقل عنه أثرا ، بل ربما كانت أرجح منه ؛ فالمتكلم بالعربية يألف تجاور الصوتين على نحو ما إذا شاع تجاورهما فى العربية على هذا النحو ، والعكس صحيح [3]. والدليل على ذلك أن العربية تأبى أن يتتابع صوتان مثل الدال والزاى فى كلمة واحدة دون فاصل . ولكنها تقبل أن يتتابعا إذا كان أحدهما فى نهاية كلمة والآخر فى بداية الكلمة التالية ، مثل « ساعد زميلك » و «لم أجدْ زهورا ».والصوتان (d)و (z) المناظران للدال والزاى يتتابعان فى الكلمة الواحدة فى الإنجليزية دون فاصل،بل هو أمر شائع فيها كما فى : loads - needs .

---

(١) الشريف الرضى : **ديوان الشريف الرضى** ــ دار صادر ــ بيروت ــ بدون تاريخ ــ حـ ٢ ــ ص ١٠٨ .

(٢) لا تعد الشفتان مخرجا للصوائت ، وانما تقوم الشفتان بدور ثانوى عند نطقها.ويلاحظ أن المثالين الأخيرين يدلان أيضا على أثر الصوائت .

(٣) أشار د . أنيس الى أثر الشيوع والألفة . (**موسيقى الشعر** ــ ص ٢٩ وما بعدها) .

ويتتابعان كذلك حين يكون أحدهما فى نهاية كلمة والآخر فى بداية كلمة أخرى مثل : good zoo .

ولو كان العامل العضوىّ هو العامل الوحيد لما حدث مثل هذا الخلاف ، فأعضاء النطق واحدة عند البشر . أما صفتا الجهارة والخفوت فى الشعر فتعودان إلى طبيعة الأصوات من حيث الوضوح أو درجة الإسماع . وقد اختلف العلماء بعض الاختلاف فى ترتيب الأصوات اللغوية وفق درجة الوضوح[1] ولعل المتفق عليه أن الصوائت وأشباه الصوائت تحتل المرتبة الأولى بين الأصوات . ولا شك أن الإطالة تكسب الصوت مزيدا من الوضوح ، وعلى ذلك تكون الصوائت الطويلة أوضح من الصوائت القصيرة . ويلى الصوائت وأشباهها ، الأصوات المتميّعة أو المتوسّطة ، وهى اللام والميم والنون والراء[2] . وكلما كثرت الأصوات الواضحة فى العمل الشعرى زادت جهارتة ، والعكس صحيح .

وصفة السلاسة أو الخفة ليست مطلوبة دائما وفى كل الأحوال كما قد يفهم من آراء بعضهم ، فقد نترك اللفظ السهل فى بعض الأحيان ونختار مرادفا صعبا له ، سواء أكان ذلك فى الشعر أم فى النثر ، فقد نستعمل « حُزْن » ونترك « أَسى » ونستعمل « بغيض » ونترك « كَرِيه » ، ونقول « عِشْق » بدلا من « حُب » ، و « ملطّخ » بدلا من « ملّوث » ، و « غضنفر » بدلا من « أسد » . بل قد نعمد ـ فى العامية ـ إلى اللفظ السهل فنضيف اليه ما يجعله أثقل نطقا ، فتقول « شقلب » بدلا من « قلب » . إننا نميل إلى الأصعب إن كان أنسب ، ويكون أنسب عندما يكون أقوى تعبيرا .

وقد يختار الشاعر أن يجعل موسيقاه على درجة من الشدة والخشونة ، كما فى هذه الأبيات للمتنبى :

أتوك يجرّون الحديد كأنما سروا بجياد مالهن قوائم

---

(١) د . أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ص ٢٤٤ : ٢٤٦

(٢) د . إبراهيم أنيس : **الأصوات اللغوية** ـ مكتبة الانجلو ـ القاهرة ـ ط ٥ ـ ١٩٧٥ ـ ص ٢٧ ، ٤٢ ، ٦٣ .

، د . أحمد مختار عمر ـ نفسه . وأيضا :

Hart man & Stark, p 211, 212

إذا برقوا لم تعرف البيض منهم ... ثيابهم من مثلها والعمائم
خميس بشرق الأرض والغرب زحفه ... وفى أذن الجوزاء منه زمازم
تجمع فيه كل لسن وأمة ... فما يفهم الحدّاث الا التراجم
فلله وقت ذوّب الغشّ ناره ... فلم يبق إلا صارم أو ضبارم
تَقَطَّعَ مالا يقطع الدرع والقنا ... وفرّ من الفرسان من لا يصادم
وقفت وما فى الموت شك لواقف ... كأنك فى جفن الردى وهو نائم(١)

فهذه الأبيات إذا قورنت بأبيات « البحترى » تبين أنها أشدّ منها وأكثر خشونة .

ومن الواضح أن الموسيقى هنا وهناك تأتلف مع المحتوى ائتلافا مقبولا .

وما يقال عن السلاسة أو الخفة ، يقال عن خفوت الموسيقى وجهارتها ، فلا هذه الصفة من الصفات الموسيقية تطلب لذاتها ولا تلك ، وانما ينظر إلى كل صفة فى ضوء علاقتها ببقية عناصر العمل الشعرى .

من المفيد هنا أن نتساءل عن العلاقة بين الأصوات اللغوية والمعانى ، هل هى عرفية اصطلاحية أم طبيعية ؟ أو بعبارة أخرى : ما الذى يعطى الكلمة معناها ، أهو اصطلاح الجماعة على ربط هذه المجموعة من الأصوات بهذا المعنى ، أم أن لأصوات الكلمة فى ذاتها إيحاء بالمعنى أو دلالة عليه .

الأدلة كثيرة قوية على أنّ هذه العلاقة اصطلاحية أو عرفية ؛ منها اختلاف اللغات فى تسمية الشىء الواحد ، ومنها أن اللفظ الواحد قد يوجد فى لغتين بمعنيين مختلفين(٢) . بل قد يدل اللفظ الواحد فى اللغة الواحدة على معنيين مختلفين (٣) .

ومع ذلك فقد يكون لبعض الألفاظ إيحاء بمعنى معيّن ، كالكلمات الدالّة على أصوات طبيعية ، مثل ؛ حفيف ــ خرير ــ زقزقة ــ زئير . والكلمات المضعّفة قد توحى بمعنى التكرار ، مثل الأفعال : ذَبْذَب ــ قَلْقَل ــ زَلْزَل ــ قَهْقَه .

---

(١) المتنبى ــ ص ٣٨٦ ، ٣٨٧ .

(٢) من ذلك الكلمات الإنجليزية : (Sad - Fat - mat - ban) ويشبهها فى العربية : (ساد ــ فات ــ مات ــ بلن) إذا تجاوزنا عن فروق فى النطق ، طفيفة وغير فونيمية .

(٣) مثل « جبن » و« قصور » و« شجون » و« سائل » و« زائر » .

أما الأصوات sounds فقد يكون لبعضها ـ فى رأيى ـ إيحاء بمعنى ما ؛ فالصوت اللغوى الذى يتشابه مع صوت بشرى غير لغوى قد يكتسب شيئا من دلالته ، فالهاء والحاء يشبهان ـ إلى حد ما ـ أصوات التنهد والتأوه وتنفس الارتياح بعد التعب ، والصوائت الطويلة تشبه صيحات الانفعال ، والفاء تشبه الزفرة التى تعبر عن الضجر أو الغضب أو الحزن .

ولابد من مراعاة أن هذه الدلالة الصوتية ذات أثر ثانوى ، فإن توافقت مع الدلالة العرفية عضدتها ، أما إن تعارضت معها فالدلالة العرفية هى الراجحة ، لأنها هى الأصل .

ويراعى أيضا أن الصوت لكى يكتسب إيحاء تعبيريا يجب أن يتردد بدرجة تجعل له وجود بارزا لافتا ، فوجود صائتين طويلين فى جملة ، أو فى شطر من الطويل أو البسيط الوافى مثلا ، أمر معتاد لا يلفت السمع ، أما تجمع خمسة صوائت طويلة أو أكثر فى جملة أو شطر فهو يلفت السمع ويفرض نفسه على إحساس القارىء ، كما فى هذا البيت « للنابغة » :

كليني لهم يا أميمة ناصب ... وليل أقاسيه بطىء الكواكب[1]

وعجز هذا البيت « للمتنبى » :

عرفت الليالى قبل ما صنعت بنا ... فلما دهتنى لم تزدنى بها علما[2]

وهذا البيت « لابن زيدون » :

أضحى التنائى بديلا من تدانينا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينا[3]

وصدر هذا البيت لـ « ابن زريق » :

لا تعذليه فإن العذل يولعه ... قد قلت حقا ولكن ليس يسمعه[4]

---

(١) النابغة الذبيانى : ديوان النابغة الذبيانى (تحقيق . محمد أبو الفضل إبراهيم) دار المعارف ـ القاهرة ـ بدون تاريخ (الإيداع بتاريخ ١٩٧٧) ـ ص ٤٠ .

(٢) المتنبى ـ ص ١٧٤ .

(٣) ابن زيدون ـ ص ٩ .

(٤) أورد نص القصيدة وقدم لها :
محمود محمد الطناحى · عينية « ابن زريق » ـ مجلة الشعر ـ القاهرة ـ يناير ١٩٧٦ ـ ص ١٠٤ وما بعدها .

وصدر هذا البيت « للعقاد » :

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا عذب المدام ولا الأنداء ترويني[1]

والرويّ وغيره من الأصوات الملتزمة فى القافية (كالهاء والصائت التالى لها فى بيت « ابن زريق ») لها شأن كبير فى هذا الصدد (وإن لم تكن من عوامل التنوع غير المنتظم) لتردّدها فى القصيدة[2]، فالهاء والصائت الطويل الذى يليها فى قصيدة « ابن زريق » ــ « متضامنين » مع المعنى ــ يوحيان بالانفعال الشديد .

والشعر العربى ــ بأشكاله المتباينة ــ يشترك فى عوامل التنوع غير المنتظم التى تناولتها فى هذا الفصل ، ولكن الشعر الجديد (شعر التفعيلة) ينفرد دونها بإمكانات أخرى للتنويع ؛ منها : التفاوت بين الأبيات فى الطول،واختلاف الأضرب ، واختلاف القوافى ، والجمع بين التقفية والإرسال أحيانا والاقتصار على الإرسال فى أحيان أخرى[3].

●●

---

(١) العقاد : وهج الظهير ـ ص ٦٤ .

(٢) تحدث بعض الدارسين عن القيمة التعبيرية للصوت المفرد ، وبخاصة حرف الروى ، ولكنهم ربطوا بين بعض الأصوات وبعض الموضوعات ؛ فعند « البستانى » أن القاف تجود فى الشدة والحرب ، والدال فى الفخر والحماسة ، واللام فى الوصف والخبر ، والباء والراء فى الغزل والنسيب . وقد قال إنه رأى إجمالىّ ، إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق .

(البستانى ــ ص ٩٧) .

ويبدو أن « د . صفاء خلوصى » يتفق مع البستانى فى رأيه ذاك (د . خلوصى ــ ص ٢٥٧) .

وعند « العياشى » أن النون والميم والسين والحاء تتناسب والمواضيع الوجدانية ، لتصوير الانكسار والأنين . أما الدال والقاف والراء فتتلاءم مع الأغراض الحماسية (العياشى ص ٣٢٧)

وقال « د . عبده بدوى » عن « الباء » فى (السيف أصدق انباء من الكتب) إنه يتفق مع طبيعة التجربة الشعرية فى القصيدة ، لأنها تتحدث أساسا عن حرب يمكن القول أنها كانت قوية وشديدة ومجهورة . ثم إنها تعطى موسيقى فخمة تتسق مع المعنى دائما (د . عبده بدوى ــ ص ٢٠ ، ٢١)

والربط بين الصوت وبعض الموضوعات على هذا النحو ليس له سند أو مبرر ، وإنما تكون القيمة التعبيرية للصوت فى الحدود التى ذكرتها .

(٣) على يونس ــ السابق .

« مراجع ومصادر باللغة العربية »*

ـ الآمدى : الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى (تحقيق : السيد أحمد صقر) ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧٢ م .

ـ د . إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة ـ ط ٥ ـ ١٩٧٥ م .

ـ د . إبراهيم أنيس : بحور الشعر وأوزانه ـ ضمن : محمد مندور وآخرون : آراء حول قديم الشعر وجديده ـ كتاب « العربى » ـ الكويت ـ أكتوبر ١٩٨٦ م .

د . إبراهيم أنيس : عناصر الموسيقى فى الشعر العربى ـ مجلة الشعر ـ القاهرة ـ أبريل ـ ١٩٧٦ م .

ـ د . إبراهيم أنيس : فاعلاتن ـ مجلة الشعر ـ القاهرة ـ يناير ١٩٧٧ م .

ـ د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ـ مكتبة الأنجلو ـ القاهرة ـ ط ٤ ـ ١٩٧٢ م .

ـ د . إبراهيم عبد الرحمن : من أصول الشعر العربى ، الأغراض والموسيقى ـ مجلة « فصول » ـ يناير ـ فبراير ـ مارس ـ ١٩٨٤ م .

* رتبت أسماء المعاصرين على أساس الاسم الأول .

ـ إبراهيم عبد القادر المازنى : قبض الريح ـ الدار القومية ـ القاهرة ـ ١٩٦٠ م .
ـ ابن جنى : كتاب العروض (تحقيق د . حسن شاذلى فرهود) ـ مطابع دار القلم ـ بيروت ـ ١٩٧٢م .
ـ ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر (تحقيق : د . تشارلى بيروت و د . أحمد عبد الحميد هريدى) ـ هيئة الكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٨٧ م .
ـ ابن رشيق : العمدة ـ مطبعة هندية ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٢٥ .
ـ ابن زيدون : ديوان ابن زيدون ـ دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٧٥ م .
ـ ابن سعيد (على بن موسى) وآخرون : المغرب فى حلى المغرب (تحقيق د . شوقى ضيف) ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٥٣ ، ١٩٥٥ م
ـ ابن سناء الملك : دار الطراز (تحقيق : د . جودت الركابى (ـ دمشق ـ ١٩٤٩ م .
ـ ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة (شرح وتعليق : عبد المتعال الصعيدى) ـ مكتبة صبيح ـ القاهرة ـ ١٩٦٩ م .
ـ ابن الشجرى : مختارات ابن الشجرى (ضبطها وشرحها : محمود حسن زناتى) ـ مطبعة الاعتماد ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٢٦ م .
ابن عبد ربه : العقد الفريد (شرحه وضبطه وصححه : أحمد أمين وآخرون) ـ لجنة التأليف والترجمة ـ القاهرة ١٩٤٦م
ـ ابن عربى : ديوان ابن عربى ـ مطبعة بولاق ـ القاهرة ـ ١٢٧١ هـ
ـ ابن فارس : الصاحبى (تحقيق : د . مصطفى الشويمى) ـ

مؤسسة أ . بدران ــ بيروت ــ ١٩٦٣ م .
ــ ابن الفارض : ديوان ابن الفارض المكتبة الحسينية المصرية ــ القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٣٥٢ هـ .
ــ ابن القطاع : البارع فى علم العروض (تحقيق د . أحمد محمد عبد الدايم) ــ المكتبة الفيصلية ــ مكة المكرمة ــ ١٩٨٥ م .
ــ ابن مالك : شرح الكافية الشافية (تحقيق : د . عبد المنعم أحمد هريدى) ــ دار المأمون للتراث ، ومركز البحث العلمى بجامعة أم القرى ــ مكة المكرمة ــ ط ١ ــ ١٩٨٢ م .
ــ أبو تمام : ديوان الحماسة ــ (شرحه ونشره : محمد عبد القادر الرافعى) ــ القاهرة ــ ١٣٢٢ هـ
ــ أبو العلاء المعرى : سقط الزند ــ دار صادر ــ بيروت ــ ١٩٨٠ م .
ــ أبو العلاء المعرى : الفصول والغايات ــ (ضبطه ونشره : محمود حسن زناتى) ــ مطبعة حجازى ــ القاهرة ــ ١٩٣٨ م .
ــ أبو العلاء المعرى : لزوم مالا يلزم ــ (تحقيق : أمين عبد العزيز) ــ على نفقة محمود الكتبى ــ القاهرة ــ ط ١ ــ ١٩١٥ م .
ــ أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ــ دار الكتب المصرية ــ القاهرة ــ ١٩٢٨ م .
ــ أبو القاسم الشابّى : أغانى الحياة ــ منشورات دار الكتب الشرقية ــ تونس ــ ١٩٥٥ م .
ــ أبو نواس : ديوان أبى نواس (تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالى) ــ مطبعة مصر ــ القاهرة ــ ١٩٥٣ م .
ــ د . أحمد حافظ رشدان ،
د . فتح الباب عبد الحليم : التصميم ــ مطبعة مخيمر ــ القاهرة ــ بدون تاريخ ــ (المقدمة ١٩٧٠ م) .

- أحمد شوقى : **الشوقيّات** ـ مكتبة التربية ـ بيروت ـ ١٩٨٧ م .
- د . أحمد كشك : **محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر** ـ مطبعة المدينة ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٥ م .
- د . أحمد مختار عمر : **دراسة الصوت اللغوى** ـ عالم الكتب ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٧٦م .
- د . أحمد مستجير : **أبحر الخليل نظام رياضى مغلق** ـ مجلة الشعر ـ القاهرة ـ أكتوبر ـ ١٩٨٨ م .
- د. أحمد مستجير : **فى بحور الشعر ـ الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربى** ـ مكتبة غريب ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .
- د . أحمد مستجير : **مدخل رياضى إلى عروض الشعر العربى** ـ المكتب الدولى للتصوير العلمى ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٧ م .
- د . أحمد نعيم الكراعين : **اللغة وموسيقى الشعر بين النظرية والتطبيق** ـ مجلة الدراسات اللغوية ـ مركز اللغات ـ جامعة صنعاء ـ أكتوبر ـ ١٩٨٥م .
- الأخطل الصغير (بشارة عبد الله الخورى) : **شعر الأخطل الصغير** ـ دار الكتاب العربى ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٢ م .
- الأخفش : **كتاب العروض** ـ (تحقيق د . سيد البحراوى ـ مراجعة د . محمود مكى) ـ مجلة « فصول » ـ هيئة الكتاب ـ القاهرة ـ مارس ـ ١٩٨٦م .
- الأخفش : **القوافى** (تحقيق د . عزة حسن) ـ دمشق ـ ١٩٧٠ م .
- أدلف دانهاوزير : **نظرية الموسيقى** (ترجمة ؛ محمد رشاد بدران) ـ نهضة مصر ـ القاهرة ـ الإيداع ١٩٧٩ م .
- امرؤ القيس : **ديوان امرىء القيس** (تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم) ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط ٣ ـ ١٩٦٩ م .

- أمل دنقل : **الأعمال الشعرية الكاملة** ـ دار العودة ببيروت ـ ومكتبة مدبولى بالقاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٨٥ م .
- أمل دنقل : **تعليق على ماحدث** ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧٨ م .
- إيليا أبو ماضى : **الجداول** ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط ١٧ ـ ١٩٨٦ م .
- إيليا أبو ماضى : **الخمائل** ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط ١١ ـ ١٩٧٧م .
- البحترى : **ديوان البحترى** (تحقيق : حسن كامل الصيرفى) ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .
- بدر شاكر السياب : **فى انتظار رسالة** ـ مجلة الشعر ـ وزارة الثقافة والإرشاد ـ القاهرة ـ يونية ـ ١٩٦٤ م .
- د . بدير متولى حميد : **ميزان الشعر** ـ دار المعرفة ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٦٧ م .
- بشار بن برد : **ديوان بشّار** (نشرة وشرحه ؛ محمد الطاهر بن عاشور) ـ لجنة التأليف والترجمة ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٦٧ م .
- بهاء الدين زهير : **ديوان بهاء الدين زهير** ـ دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٨٠ م .
- بيرم التونسى : **الأعمال الكاملة لبيرم التونسى** ـ حـ ٤ ـ بيرم وحياة كل يوم (إشراف : أحمد رشدى صالح) ـ هيئة الكتاب ـ ١٩٨٤ م .
- بيرم التونسى : **مقامات بيرم** ـ مكتبة مدبولى ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٨٥ م .
- د . تغريد السيد عنبر : **محاضرات بمعهد الخرطوم الدولى للغة العربية** ـ الخرطوم ـ ١٩٧٨/١٩٧٩ م .
- د . تمام حسان : **اللغة العربية ، معناها ومبناها** ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩م .

ــ توفيق الحكيم : **يوميات نائب فى الأرياف** ــ دار الكتاب اللبنانى ــ بيروت ــ ١٩٧٤ م .

ــ الثعالبى : **يتيمة الدهر فى محاسن أهل العصر** ــ (أعاد تحقيقه : إيليا حاوى) ــ الشركة الشرقية ــ البلد والتاريخ غير مذكورين .

الجاحظ : **البيان والتبيين** (تحقيق : فوزى عطوى) ــ مكتبة محمد حسين النورى بدمشق ومكتبة الطلاب وشركة الكتاب ــ ببيروت ــ ١٩٦٨ م .

ــ جلال الحنفى : **العروض ، تهذيبه وإعادة تدوينه** ــ مطبعة العانى ــ بغداد ــ ١٩٧٨ م .

ــ جميل بثينة : **ديوان جميل شاعر الحبِّ العذرى** (تحقيق د . حسين نصّار) ــ مكتبة مصر ــ القاهرة ــ بدون تاريخ .

ــ جون كوين : **بناء لغة الشعر** (ترجمة : د . أحمد درويش) ــ مكتبة الزهراء ــ القاهرة ــ الإيداع بتاريخ ١٩٨٥ م .

ــ الجوهرى : **عروض الورقة** (تحقيق : د . صالح جمال بدوى) ــ نادى مكة الثقافى ــ مكة المكرمة ــ ١٩٨٥ م .

ــ جيروم ستولنيتز : **النقد الفنى** ــ دراسة جمالية وفلسفية (ترجمة : د . فؤاد زكريا) ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٩٨١ م .

ــ حازم القرطاجنى : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** (تحقيق ؛ محمد الحبيب بن الخوجه) ــ دار الكتب الشرقية ــ تونس ــ ١٩٦٦ م .

ــ حافظ ابراهيم : **ديوان حافظ** (ضبطه وصححه : أحمد أمين وآخرون) ــ دار الكتب ــ القاهرة ١٩٣٧ م .

ــ د . حسن نصار : **الشعر الشعبى العربى** ــ المؤسسة المصرية العامة ــ القاهرة ــ ١٩٦٢ م .

ـ الخطيب التبريزى : **الكافى فى العروض والقوافى** (تحقيق : الحسانى حسن عبد الله) ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ الإيداع ـ ١٩٦٩ م .

ـ الدمامينى : **العيون الغامزة على خبايا الرامزة** (تحقيق : الحسانى حسن عبد الله) ـ القاهرة ـ ١٩٧٣ .

ـ الدمنهورى : **الحاشية الكبرى على متن الكافى** ـ دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

ـ د . رجاء عيد : **دراسة موسيقى الشعر** ـ الناشر والمكان غير مذكورين ـ ١٩٧٩ م .

ـ د . رمضان عبد التواب : **فصول فى فقه العربية** ـ مكتبة الخانجى بالقاهرة ودار الرفاعى بالرياض ـ ط ١ القاهرة ـ ١٩٨٣ م .

ـ الزمخشرى : **أعجب العجب فى شرح لامية العرب** ـ طبع على نفقة أحمد الجمالى ومحمد الخانجى وأخيه ـ مكان الطبع غير مذكور ـ ط٢ ـ ١٣٢٤ هـ .

ـ الزمخشرى : **القسطاس فى علم العروض** (تحقيق د . فخر الدين قباوة) ـ المكتبة العربية ـ حلب ـ ط ١ ـ ١٩٧٧ م .

ـ زهير بن أبى سلمى : **شعر زهير بن أبى سلمى** (صنعة : الأعلم الشنتمرى ـ تحقيق : فخر الدين قباوة ـ بيروت ـ ط ٣ ـ ١٩٨٠ م .

ـ الزَّوزنى : **شرح المعلقات السبع** ـ دار صادر ـ بيروت ـ بدون تاريخ .

ـ د . سعد مصلوح : **المصطلح اللسانى وتحديث العروض العربى** ـ مجلة « فصول » ـ هيئة الكتاب ـ القاهرة ـ يوليو أغسطس ـ سبتمبر ـ ١٩٨٦ م .

ـ سعدى يوسف : **بعيداً عن السماء الأولى** ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٧٠ م .

ـ سلمى الخضراء الجيوشى : مجلة الآداب ـ بيروت ـ أبريل ـ ١٩٥٩ م .

ـ سليمان البستانى : إلياذة هو ميروس (معرّبة نظما ، وعليها شرح تاريخى أدبى) ـ دار إحياء التراث العربى ودار المعرفة ـ بيروت ـ بدون تاريخ .
ـ د . سد البحراوى : التضمين فى العروض والشعر العربى ـ مجلة « فصول » ـ القاهرة ـ أبريل : سبتمبر ـ ١٩٨٧ م .
ـ د . سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ م .
ـ د . سيد البحراوى : نحو علم عروض عربى معاصر ـ مجلة « إبداع » ـ القاهرة ـ أكتوبر ـ ١٩٨٧ م .
ـ د . سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية ـ منشأة المعارف ـ الاسكندرية ـ ١٩٧٩ م .
ـ السيوطى : المزهر فى علوم اللغة وأنواعها ـ دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .
ـ شارل لالو : مبادىء علم الجمال (ترجمة خليل شطا) ـ دار دمشق ـ دمشق ـ ١٩٨٢ م .
ـ الشريف الرضى : ديوان الشريف الرضى ـ دار صادر ـ بيروت ـ بدون تاريخ .
ـ د . شكرى عياد : كتاب « أرسطو طاليس » فى الشعر ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ ١٩٦٧ م .
ـ شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ـ دار المعرفة ـ القاهرة ـ ١٩٦٨ م .
ـ د . شوقى ضيف : العصر الجاهلى (مجموعة « تاريخ الأدب العرب ») دار المعارف ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .
ـ د . شوقى ضيف : العصر الإسلامى (مجموعة : تاريخ الأدب العربى) ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ بدون تاريخ ـ المقدمة ١٩٦٣ م .
ـ الصاحب بن عباد : الإقناع فى العروض وتخريج القوافى (تحقيق :

محمد حسن آل ياسين) ـ منشورات المكتبة العلمية ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٦٠ م .
ـ د . صفاء خلوصى : **فن التقطيع الشعرى والقافية** ـ مطابع دار الكتب ـ بيروت ـ ط ٤ ـ ١٩٧٤ م .
ـ صلاح عبد الصبور : **أقول لكم** ـ دار الشروق ـ بيروت والقاهرة ـ ١٩٨١م .
ـ صلاح عبد الصبور : **عمر من الحب** ـ مؤسسة روز اليوسف ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .
ـ صلاح عبد الصبور : **الناس فى بلادى** ط ١ ـ بيروت ـ ١٩٥٧ م .
ـ د . طه حسين : **المجموعة الكاملة لمؤلفاته** ، المجلد الثانى ـ حديث الأربعاء ـ دار الكتاب اللبنانى ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٤ م .
ـ عائشة صبرى ،
د . آمال أحمد مختار صادق : **طرق تعليم الموسيقى** ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٧٨ م .
ـ عباس محمود العقاد : **يوميات** ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ بدون تاريخ .
ـ عباس محمود العقاد : **وهج الظهيرة** ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٨٢ م .
ـ عبد الفتاح الديدى : **علم الجمال** ـ الأنجلو المصرية ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨١ م .
ـ د . عبد الله الطيب : **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** ـ دار الفكر ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٠ م .
ـ عبد اللطيف عبد الحليم : **لزوميات وقصائد أخرى** ـ دار الثقافة العربية ـ القاهرة ـ إيداع ١٩٨٥ م
ـ عبد المحسن عبده
أبو عاليه : **العروض العربىّ بعد الخليل** ـ مجلة الشعر ـ القاهرة ـ يناير ١٩٨٠ م .

ـــ د . عبد الهادى الفضلى : فى علم العروض ، نقد واقتراح ــ نادى الطائف الأدبى ــ الطائف ــ ١٣٩٩ هـ .

ــ عبده بدوى : دراسات فى النص الشعرى ، العصر العباسى ــ دار الرفاعى ــ الرياض ــ ١٩٨٤ م .

ــ عبد الوهاب البيانى : أشعار فى المنفى ــ دار الكاتب العربى ــ القاهرة ــ ط ٤ ــ ١٩٦٨ م .

ــ عبيد بن الأبرص : ديوان عبيد بن الأبرص (تحقيق . د . حسين نصّار) ــ البابى الحلبى ــ ط ١ ــ ١٩٥٧ م .

ــ د . عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى ــ القاهرة ــ ١٩٥٥

ــ د . عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٦٣ م .

ــ د . عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ــ دار الفكر العربى ــ القاهرة ــ ط ٣ ــ ١٩٧٨ م .

ــ على محمود طه : الملاح التائه ــ دار العودة ــ بيروت ــ ١٩٧٢ م .

ــ على يونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ــ هيئة الكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٥ م .

ــ عمر توفيق سفر آغا : علم العروض ــ دار الرشاد ــ البلد غير مذكور ــ ١٩٦٩ م .

ــ د . عونى عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف ــ القاهرة ــ ١٩٧٦ .

ــ الفارابى : جوامع الشعر ــ ضمن كتاب :

ــ ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر ــ (تحقيق : محمد سليم سالم) ــ لجنة إحياء التراث الاسلامى ــ القاهرة ــ ١٩٧١ م .

ــ قدامة بن جعفر : نقد الشعر (تحقيق : كمال مصطفى) ــ الخانجى ــ القاهرة ــ الإيداع ١٩٧٩ م .

ـ د . كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط ١ ـ ١٩٧٤ م .

ـ كمال عمار : أنهار الملح ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ ١٩٦٨ م .

ـ كمال نشأت : أحلى أوقات العمر ـ مجلة الشعر ـ القاهرة ـ أبريل ـ ١٩٧٦ م .

ـ كمال نشأت : كلمات مهاجرة ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

ـ د . لويس عوض : دراسات عربية وغربية ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٦٥ م .

ـ المتنبى : ديوان المتنبى ـ دار بيروت ـ بيروت ـ بدون تاريخ .

ـ مجاهد عبد المنعم مجاهد : مجلة « الآداب » ـ بيروت ـ فبراير ـ ١٩٧٦ .

ـ محمد إبراهيم أبو سنة : مرايا النهار البعيد ـ هيئة الكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٨٧ م .

ـ محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية ـ مطبعة مصلحة الموانى العراقية ـ البصرة ـ ط ١ ـ ١٩٧١ م .

ـ محمد عبد المجيد الطويل : فى عروض الشعر العربى ، قضايا ومناقشات ـ نادى أبها الأدبى ـ أبها ـ ط ١ ـ ١٤٠٥ هـ

ـ محمد عبد المنعم خفاجى : فن الشعر ، عروض الشعر العربى وقوافيه ـ القاهرة ـ ١٩٤٩ م .

ـ محمد عفيفى مطر : رسوم على قشرة الليل ـ دار آتون ـ القاهرة ـ ١٩٧٢ م .

ـ محمد العلمى : العروض والقافية ، دراسة فى التأسيس والاستدراك ـ دار الثقافة ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٣ م .

ـ محمد العياشى : نظرية إيقاع الشعر العربى ـ المطبعة العصرية ـ

تونس ــ ١٩٧٨ م .
ــ محمد محمد عنانى : النقد التحليلى ــ الأنجلو المصرية ــ القاهرة ــ بدون تاريخ .
ــ د . محمد محمود الدش : أبو العتاهية ، حياته وشعره ، القاهرة ــ ١٩٦٨ م .
ــ محمد المرزوقى والجيلانى بن الحاج يحيى : على الحصرى ، دراسة ومختارات ــ الشركة التونسية للتوزيع ــ تونس ط ٢ ــ ١٩٧٤ م .
ــ د . محمد مندور : الشعر العربى ــ غناؤه . إنشاده ، وزنه ــ مجلة كلية الآداب ــ جامعة فاروق الأول ــ الإسكندرية ــ مجلد ١ ــ ١٩٤٣ م .
ــ د . محمد مندور : فى الميزان الجديد ــ نهضة مصر ــ القاهرة ــ ط ٣ ــ بدون تاريخ .
ــ د . محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ــ مكتبة الخانجى ودار الفكر ــ القاهرة ــ ط ٢ ــ ١٩٧١ م .
ــ محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى « الشوقيات » ــ منشورات الجامعة التونسية ــ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ــ تونس ــ ١٩٨١ م .
ــ محمد سامى البارودى : ديوان البارودى ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٧١ م .
ــ د . محمود على السمان : أوزان الشعر الحرّ وقوافيه ــ دار أبو العينين ــ طنطا ــ ١٩٨٠ م .
ــ محمود محمد الطناحى : عينية ابن زريق ــ مجلة « الشعر » ــ القاهرة ــ يناير ١٩٧٦ م .
ــ محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمى الخليل ، العروض والقافية ــ مكتبة صبيح ــ القاهرة ــ ط ١٦ ــ ١٩٧٦ م .
ــ مصطفى لطفى المنفلوطى : النظرات ــ دار الثقافة ــ بيروت ــ بدون تاريخ .

ـ المعرّى ، انظر : أبو العلاء المعرى

ـ المفضّل الضبىّ : **المفضّليّات** (تحقيق : أحمد شاكر وعبد السلام هارون) ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٥٢ م

ـ ملك عبد العزيز : **بحر الصمت** ـ دار الكاتب العربى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

ـ المنفلوطى : انظر : مصطفى لطفى المنفلوطى

ـ النابغة الذبيانى : **ديوان النابغة الذبيانى** (تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم) ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ الإيداع بتاريخ ١٩٧٧ م .

ـ نازك الملائكة : **شظايا ورماد** ـ المكتب التجارى ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٥٩ م .

ـ نازك الملائكة : **قرارة الموجة** ـ دار الكتاتب العربى ـ القاهرة ـ بدون تاريخ .

ـ نازك الملائكة : **قضايا الشعر المعاصر** ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط ٤ ـ ١٩٧٤ .

ـ د . نبيلة إبراهيم : **المفارقة** ـ مجلة « فصول » ـ القاهرة ـ أبريل ؛ سبتمبر ـ ١٩٨٧ م .

ـ نزار قبانى : **أشعار خارجة على القانون** ـ بيروت ومكتبة مدبولى بالقاهرة ـ بدون تاريخ .

ـ د . هيثم الأمين : **مجلة « الفكر العربى »** ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط ٤ ـ ١٩٧٤ م .

●●

مراجع باللغة الانجليزية

- Abdel- Malek, Zaki N., Towards a New Theory of Arabic Prosody,
مجلة اللسان العربي ـ الرباط مجلد ١٦ ـ جـ ١ ـ ١٩٧٨ م مجلد ١٨ ـ جـ ١ ـ ١٩٨٠ ، مجلد ١٩ ـ جـ ١ ـ ١٩٨٢ م .
- Aboulmagd, Nadia, O. M., Notes on English Prosody, The Anglo Egyptian Bookshop, Cairo, Date not mentioned.
- Arberry, A.J., Arabic Poetry, Prime for Students, Cambridge University Press, 1965.
- Chatman, Seymour, The Component of English meter, in : Donald C. Freeman : Linguistics and Litrary Style, Holt, Rinehart and Winston, Inc. New York, 1970.
- Drable, Margaret (Editor),The Oxford Companion to English Literature, Oxford University press, Fifth Edition 1985.
- Fussell, Paul (J.R.) , Poetic Metre and Poetic Form, Random House, Inc. New York.
- Hartman, R.R.K. & Stark, F. C., Dectionary of Language and Linguistics, Applied Sience Publicher Ltd. London, 1976.
- Reaves, James, Understanding Poetry, Pan Books, London and Sydney, Third Print, 1975.
- Scholes, Robert, Elemenents of poetry, Oxford University press, London, Toronto, Fifth printing, 1977.
- The New Encyclopedia Britannica, U.S.A., 1984.
- Weil, W, in: Encyclopedia of Islam, London, 1960, Arud.
- Wright, William, A Grammar of The Arabic Language, The University press, Cambridge, 1976.

المحتويات

●●



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الأيداع بدار الكتب ٢٣٥٨ /٩٣

I.S.B.N.977-01-3274-8

ما زالت موسيقى الشعر العربى ارضا خصبة قابلة لمزيد من الجهد ومزيد من العطاء ككل شيء جميل : يزيدك وجهه حسنا إذا ما زدته نظرا وهذه نظرة اخرى فى هذا الوجه الجميل سبقتها نظرات لرواد قدامى ومحدثين ، حاولت ان تبحث عن الأساس الذى تقوم عليه هذه الموسيقى ؛ اهو الكم ام النبر ام التنغيم . ولم تعتمد على افتراضات نظرية مسبقة بل بدات باستقراء النصوص الشعرية . وتناولت الدراسة بعد ذلك « التكوينات » الموسيقية فى الشعر العربى لتحدد ملامح كلّ تكوين وقيمته التعبيرية . واخيرا درست عوامل التنوع التى تميز بين قصيدتين بل بين بيتين فى داخل التكوين الواحد .

والدراسة بمنهجها ونتائجها تعدّ إضافة جديدة إلى ما سبقها من دراسات يرجو صاحبها ان تسهم فى تقوية وشائج الفهم والحب بيننا وبين الشعر العربى .

٧٠٠ قرشا

مطابع الهيئة المصريه العامه للكتاب